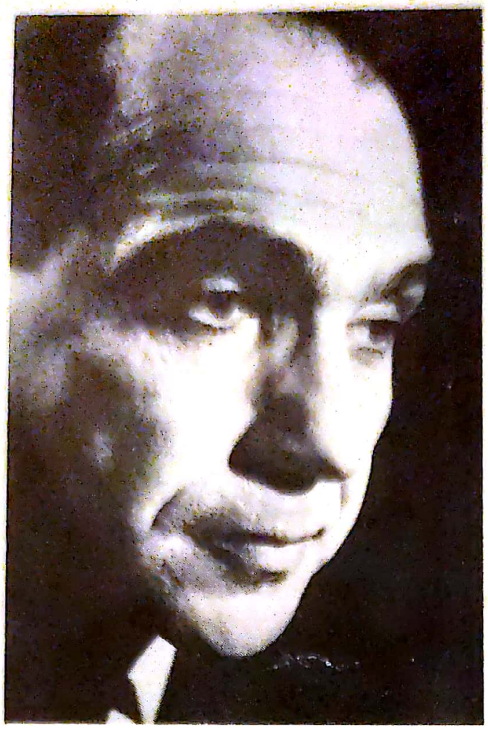
Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne



PAUL CONSTANTIN (n. 27. 6. 1917, Bucureşti). Studii la Academia de arhitectură (1935—1939; 1946—1949). Activitate pedagogică în cadrul Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» (din 1949), unde este Profesor universitar. Doctor în Istoria artei al Universităţii din Bucureşti (1970).

Autor a numeroase studii şi articole de specialitate. Monografii: *Grafica politică a lui Iser* (1955), *Michelangelo* (1957), *Arta 1900 în România* (1972), *Industrial Design* (1973).

Scanned with OKEN Scanner

PAUL CONSTANTIN

Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ — BUCUREȘTI 1977

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Prin lucrarea de față, modestă ca dimensiuni dar prima de acest fel ce apare la noi, autorul nădăjduiește să ofere cititorilor căile apropierii de unele fenomene ample și semnificative pentru epocă: arhitectura, artele decorative și aplicate moderne. Vorbim despre ,,criza'' artei moderne, despre ,,divorțul dintre artă și public'' sau chiar despre ,,decadența'' artei, fără să remarcăm că, de cele mai multe ori, acasă, pe stradă sau la un spectacol, în birou sau în uzină, în călătorie, sîntem consumatori de artă modernă. Formele simple, sintetice, funcționale, armonioase, fără încărcături ornamentale, coloristica vie, luminoasă, expresivă, domină atît exteriorul și interiorul arhitecturii, cît și majoritatea obiectelor ce ne înconjură, de la mobilă și vase, țesături de tot felul, frigider și televizor, pînă la automobil sau avion, într-un cuvînt, întreg mediul ambiental.

La greșita apreciere a artelor moderne au contribuit și o parte a istoricilor sau criticilor care prezintă plastica contemporană și pe premergătorii ei de la răscrucea secolelor 19 și 20, ca pe niște fenomene aproape exclusiv picturale. Chiar dacă rolul picturii în avangarda artistică e fără îndoială important, fetișizarea ei, izolarea ei arbitrară, nu numai de sfera generală socială, economică, politică și culturală a epocii, ba și de ansamblul unitar al sintezei artelor, sînt derutante. Privite în afara întregului complex în care au apărut, mișcările avangardei picturale par gratuite, lipsite de legătură chiar și cu arhitectura, artele aplicate, *industrial design*-ul*, grafica publicitară, *scenografia**, *tapiseria**, și alte domenii de bază ale revoluției moderne. Or, contrar multor opinii înrădăcinate, cum arată și Pierre Francastel, ,,Arta modernă nu este întemeiată pe un joc capricios de forme provocante, ea nu se desfășoară, în ceea ce are ea mai valabil, departe de viață, departe de experiență; ea se bazează, dimpotrivă, pe activitatea totală a omului de azi''. Izvorul noilor concepții artistice se găsește în aceeași transformare fundamentală și trepidantă care a început

să zguduie lumea încă în prima jumătate a secolului 19. Excepționalul progres al științelor (Sainte-Beuve spunea că „Spiritul modern a ajuns să se deosebească de antichitate, mai ales prin științe"), al tehnicii și al industriei, a avut urmări considerabile atît pe plan social, economic și politic, cît și pe plan cultural-artistic. În cadrul acestor transformări ce au schimbat lumea din temelii, s-au constituit și noi relații generale între om și mediul său înconjurător, precum și, pe un plan secundar, dar deloc neglijabil, relații noi între artă și tehnică. Fenomenul nu e nou în sine: arta și tehnica s-au interferat structural dintotdeauna, deseori pînă la confuzie. În mai mare sau mai mică măsură, orice travaliu artistic conține și un proces tehnic. Arta și tehnica s-au întrepătruns în așa măsură încît de multe ori e greu sau chiar cu neputință de spus dacă invenția tehnică a determinat noi modalități de expresie artistică sau dacă, dimpotrivă, invenția plastică e cea care a cerut o nouă tehnică. Dar ponderea pe care a căpătat-o tehnica în era mașinismului a depășit mult orice etalon cunoscut pînă atunci. Iar viteza cu care fenomenul s-a amplificat și se amplifică continuu este extraordinară. Pe de o parte au apărut arte absolut noi, ca fotografia, cinematografia, televiziunea, tehnicile moderne ale tiparului, grafica publicitară, *sunet și lumină**, etc., sau nenumăratele ramuri ale industrial design-ului, producînd obiecte fără vreo asemănare cu ceva creat înainte: mașini, locomotive și automobile, vapoare și avioane, rachete cosmice, aparate electrice și fotografice, mașini de cusut, de scris sau de calcul, computere, tractoare și excavatoare, cuptoare metalurgice și reactoare atomice etc. Tot așa au apărut tipuri arhitecturale fără modele în trecut: clădiri urbane cu multe etaje — „Zgîrie-Nori" —, gări de metro și de cale ferată, aeroporturi, pavilioane gigantice de expoziții, construcții industriale de tot felul, baraje și hidrocentrale electrice — „Catedralele mașinismului" —, etc. Cerute de noile funcții social-economice ele s-au putut realiza datorită tehnicii moderne a construcțiilor, în fier, beton armat și sticlă, în diferite materiale sintetice, precum și datorită noii tehnici a instalațiilor sanitare, termice, de ventilație, a ascensoarelor ș.a.m.d.

Dar noile tehnici aduceau și noi valențe estetice. În vreme ce arhitectura se afla, la finele secolului 19, în mare parte încă sub imperiul eclectismului istoricist, inginerii creau în metal construcții ușoare și elegante, de o excepțională îndrăzneală a echilibrului, opere de un elan splendid și care, pe deasupra, prin piesele lor traforate și structura lor vizibilă, ofereau imaginea concretă, tridimensională a spațiului și nu una iluzionistă, cum se făcuse

Scanned with OKEN Scanner

veacuri la rînd, de la Renaştere. Astfel inginerul francez Gustave Eiffel a creat un şir de capodopere ale secolului: poduri, viaducte, docuri, magazine universale, hale diverse, toate adevărate dantelării metalice. Vestitul său turn ce-i poartă numele, ridicat la Paris în cadrul Expoziţiei universale din 1889, a făcut încă de pe atunci o puternică impresie, cum ne mărturiseşte sculptorul Raymond Duchamp Villon: „... această capodoperă de energie matematică îşi are izvoarele dincolo de concepţia sa inginerească, în domeniul subconştient al Frumuseţii. El este mai mult decît o cîtime sau decît un număr, de vreme ce conţine un element de viaţă profundă căruia spiritul nostru trebuie să i se supună, dacă el îşi caută emoţia în artele statuarului şi ale arhitecturii".

Totodată, revoluţia tehnico-ştiinţifică a zdruncinat şi structurile artelor vechi, chiar şi prin noile modalităţi ce le-a oferit. Teatrul foloseşte un şir de mijloace noi: mecanice, electrice, sonore, fotografice şi cinematografice etc. Sculptura include tot felul de materiale noi, sintetice, opace sau transparente, mate sau lucitoare, dure sau moi, chiar pneumatice, multicolore, utilizează mecanisme pentru a obţine mişcare, sunet şi lumină, etc. Decoraţia arhitecturală se realizează cu cele mai uluitoare metode, ce merg pînă la „sunet şi lumină". Tapiseria modernă foloseşte o nesfîrşită serie de tehnici şi materiale noi, devine „tridimensională" sau chiar „ambientală". Grafica utilizează tehnici fotografice, serigrafice, cerneluri şi hîrtii speciale, bande adezive „letraseturi", etc. Pictura se face cu culori acrilice, cimenturi colorate, diferite paste sintetice, etc. Fundamentale sînt însă schimbările ce s-au produs în relaţia generală dintre om şi mediul ambiental. Noile perspective, din avion, din tren sau din automobil, vitezele uluitoare atinse, cucerirea cosmosului, pătrunderea ştiinţifică a microcosmosului, noile relaţii ergonomice sau cele ce schimbă în general imagini statornicite de milenii: cea a călăreţului, înlocuită cu cea a omului la volan, pe tractor, în avion, pe motocicletă, în cabina macaralei sau în capsula rachetei; imaginea femeii care brodează, înlocuită cu cea a dactilografei, a telefonistei, a muncitoarei industriale, a savantei în laborator etc. — toate aduc implicit şi noi valenţe estetice. Firească, mecanismul evoluţiei concepţiilor artistice este foarte complex şi legăturile acestui proces cu transformările generale ale societăţii sînt departe de a fi simple. Dacă este adevărat că artele au fost puternic înrîurite de tot ce a adus maşinismul în ştiinţă şi tehnică, este tot atît de adevărat că nu poate fi vorba de influenţe directe, determinante, exercitate de tehnică asupra artei. De cele mai multe ori atît descoperirile ştiinţifice şi cele

Scanned with OKEN Scanner

tehnice, cît şi noile experimente artistice, au fost favorizate de acelaşi ansamblu al societăţii ce se dezvolta. ,,Gustul pentru formele învăluitoare şi suprafeţele palpabile — scrie Pierre Francastel — a apărut la unii artişti ca Laurens, Brâncuşi sau Lipchitz înaintea lucrărilor făcute de ingineri în domeniul aerodinamicii. Nu este vorba de a pretinde, firește, că inginerii au fost orientaţi de artişti către studiul obiectului în aer. În fapt, artiştii ca şi inginerii au fost împinşi spre descoperirea noilor forme, deoarece şi unii şi alţii au devenit deodată atenţi la problemele materializării şi ale palpabilităţii senzaţiilor obiective. Noţiuni ca cele de bloc, de învăluire, au apărut simultan şi în domenii pur speculative, ca cel al matematicilor. La baza tuturor acestor experienţe se află deci concepţia, comună tuturor oamenilor din secolul 20, asupra nevoii ca atunci cînd modelează materia să nu imite aparenţe accidentale, ci să practice un fel de putere demiurgică''.

PAUL CONSTANTIN

Scanned with OKEN Scanner

A

adunarea constructorilor pentru o reînnoire arhitecturală (*A.S.C.O.R.A.L.*; în fr.: Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale). Asociaţie fundată în 1941 la Paris, sub ocupaţie hitleristă, de unii membri ai grupului francez C.I.A.M.*, printre care şi arhitectul Le Corbusier. Ei încercau astfel să pregătească liniile directoare ale reconstrucţiei postbelice.

Amsterdam, şcoala din ~ . Denumire a poziţiei *expresioniste** din arhitectura olandeză manifestată între anii 1910 şi 1930 şi susţinută de revista „Wedingen". Şeful şcolii a fost socotit arhitectul Michael de Klerk, iar printre membrii s-au aflat P. Kramer şi M. van der Mey. Deşi s-au format sub directa înrîurire a arhitectului H. P. Berlage — personalitate de frunte a mişcării *Nieuve Kunst** — ei s-au îndepărtat apoi de raţionalismul tradiţionalist al concepţiei sale, păstrînd doar înclinaţia pentru folosirea preponderentă a materialului de faţadă specific olandez: cărămida aparentă. Ei au vădit chiar poziţii iraţionale prin antifuncţionalismul lor, similare cu cele ale expresionismului german în arhitectură, mînuind forme şi soluţii compoziţionale ce contrazic uneori şi logica constructivă sau utilizarea raţională a materialelor. Din acest punct de vedere lucrarea cea mai semnificativă este socotită *Imobilul Navigaţiei* (1914), Amsterdam. Dar opera majoră, de concepţie modernă, *funcţionalistă**, rămîne cartierul de locuinţe *Amsterdam-Sud* şi mai ales clădirile de pe artera *Amstellaan*, datorite lui de Klerk. V. şi *Expresionism*.

arhitectură — sculptură. Curent răspîndit de vreun sfert de veac într-o mare parte a lumii, caracterizat mai ales prin tendinţele către plasticizarea formelor, spre o expresie mai liberă, cu puternice accente curbilinii. Apărut ca reacţie faţă de geometrismul rectangular dintre cele două războaie mondiale, dar derivînd în bună măsură atît din simbolism, cît şi din *expresionism**. „Dacă termenul era nou — spune M. Ragon, cel ce a lansat expresia **a.s.** în 1963 —, curentul în care se situa arhitectura-sculptura pe care încercam s-o definesc, era mult mai vechi. Se poate considera într-adevăr că Palatul factorului Cheval şi construcţiile lui *Gaudi**, din Parcul Güell de la Barcelona, au constituit începutul acestei tendinţe la sfîrşitul secolului 19...". Ceea ce au comun, clădirea naivo-fantastică ridicată cu gigantică trudă, în zeci de ani, parcă după metoda termitelor, de factorul poştal din Hauterives (Drome, Franţa) şi capodoperele suprasimboliste ale marelui arhitect catalan, constă în primul rînd în dominanţa formelor curbiliniare; în al doilea rînd, în unitatea dintre structură şi plastică, piesele vizibile fiind şi cele portante; iar în al treilea rînd, în faptul că arhitectura pare monolitică, tăiată sau modelată parcă direct în masa materialului, exact cum procedează sculptura tradiţională. Viziunea aceasta, care a fost relativ răspîndită şi în *arta 1900**, nu şi-a mai găsit adepţi pe vremea geometrismului *cubist** dintre cele două

Scanned with OKEN Scanner

războaie mondiale. Printre puținele excepții s-au situat și lucrările de pe la 1920—1925 ale unor arhitecți germani expresioniști, ca *Turnul — observator Einstein* din Potsdam, de E. Mendelsohn sau „*Goetheanum*" din Dornach, de R. Steiner.

Printre primii care au inaugurat această tendință după cel de al doilea război mondial au fost italianul L. Baldessari, clădind în 1951 *Pavilionul Breda* la Tîrgul de mostre din Milano, în forma unei panglici de beton șerpuită, lungă de 60 m, lată de 20 m și înaltă de 16 m, sau sculptorul și arhitectul M. Goeritz ce construiește în Mexico City *Muzeul experimental „El Eco"* (1952), în forme plastice libere. Tot el va construi apoi în 1957 *Piața celor cinci turnuri* a „Orașului satelit", lîngă Mexico: o compoziție pur sculpturală de data aceasta cu cinci turnuri gigantice ce sugerează la perfecție zgîrie-norii, piese ce variază ca înălțime între 37 și 57 m. Un monument însemnat al acestei faze l-a reprezentat apoi construcția capelei de la Ronchamp (1955, Franța) de către Le Corbusier, pe un plan cu totul neobișnuit și mai ales cu o cornișă mare, grea, de formă curbilinie, moale, ce amintește mai repede de pictura lui Dali decît de puritanismul geometric rectangular, al cărui apostol a fost vreme de două decenii, marele arhitect francez. De atunci arhitecții înclină mereu mai mult spre curbiliniarism sau liberă plasticitate în general. Marele arhitect american F. Ll. Wright construiește la New York în 1956—1959 *Muzeul Guggenheim* și în 1960 la Dallas (Texas) *Teatrul Kalita Humphrey*, ambele compoziții dominant cubilinii, iar B. Goff și alți discipoli ai săi vor merge apoi, în cea mai mare parte, pe aceeași linie.

Față de dominanța volumelor paralelipipedice și cubice din arhitectura dintre cele două războaie mondiale, asistăm azi la eflorescența unui repertoriu de forme foarte diverse, libere, sculpturale, aparent atectonice. Casa arhitectului mexican J. O'Gorman (1956, San Án'gel) repetă parcă viziunea factorului Cheval; *Aerogara Kennedy* de E. Saarinen (1962, Idlewild, New York) are o plastică curbilinie atît de liberă și dinamică, încît pare direct turnată într-un material ce s-a solidificat la întîmplare: *Opera* din Sydney, lucrarea danezului J. Utzon (1968), pare realizată din imense felii de portocală iar casele din Castelaras (Franța), realizate (1963) de arhitectul J. Couelle, cele construite în 1960 de Frei și Hunziker, lîngă Geneva, sau de B. Goff în Oklahoma (S.U.A.), faimoasa biserică ridicată de G. Michelucci pe „autostrada soarelui" lîngă Florența, marile gimnazii construite de K. Tange la Yoygi (Japonia) pentru jocurile olimpice din 1964, par opere de sculptori. Plasticitatea arhitecturii contemporane se datorește și faptului că „forme ce nu erau altădată realizabile decît în materialele cele mai ușoare, pot fi acum executate în beton. Se văd reapărînd (...): cortul nomazilor, acoperișul suspendat al campamentelor preistorice rusești, baldachinul etc. (...). Chiar și principiul hamacului e reluat în construcția din plasă de acoperișuri concave... O puzderie uluitoare de posibilități se pot naște din combinația cochiliilor rotative cu curbe simple sau duble, sau cu volume complexe ca paraboloizii hiperbolici, ancorate cu cabluri rectilinii" (S. Giedion).

În sfîrșit, în tendința a.s. se înscriu azi și opere direct concepute de sculptori, ca E. Hajdu, P. Szekely sau N. Schöffer. „Cînd spun sculptură — scrie acesta din urmă — trebuie evident să precizez adevăratul conținut al acestui cuvînt. Sculptura, prin esența sa, este o artă de exterior; este o artă monumentală care se adresează mai degrabă mulțimilor decît celor izolați, ceea ce vrea să spună că sculptura este de la început un spectacol. Cu cît mediul nostru înconjurător va fi mai sculptat, cu atît eficiența sa va crește (...). Integrarea arhitecturii și a oricărei construcții în sculptură este adevărata soluție

Scanned with OKEN Scanner

a problemelor de construcție, atît în detaliu, cît și în ansamblul lor." Iar P. Couil, un inginer de această dată, spune: „Formele gîndite, vivante, vor putea fi liber folosite; dar cu o libertate în care va trebui să evităm excesul, deoarece între forma matematică și volumul baroc, adică arbitrar, este loc pentru o arhitectură gîndită unde spațiul funcțional nu va fi placat cu o epidermă, ci înconjurat de o anvelopă mai liberă, a cărei evoluție va urma un drum oarecum paralel cu operele de sculptură ale unui Brâncuși, Arp sau Moore". V. și *Expresionism*. (V. pl. 20, 30, 33, 35).

arta 1900. Adevărat prolog al revoluției moderniste, mișcarea a apărut spre finele secolului 19 și a durat pînă prin 1914. Cu toate că descindea în parte din istoricism și că a stat la baza artei moderne, ea nu este un fenomen de trecere, ci unul autonom, atotcuprinzător, de o putere și o amploare rar întîlnite. Artiștii de la 1900 au avut mai ales meritul de a fi încercat — după mai bine de jumătate de secol de domnie a eclectismului — să construiască o nouă sinteză, modernă, a artelor. În numai două decenii — cam între 1885 și 1905 — **a. 1900** a cuprins toată Europa și America de Nord, atingînd sensibil pînă și Extremul Orient, mai ales Japonia și marcînd puternic tot ceea ce a fost expresie vizuală: modă, arte aplicate și industriale, pictură, sculptură și grafică, decorație scenică și concepția spectacolului, ba chiar și cinematografia și, în primul rînd, arhitectura și decorația. Dar în pofida unor caracteristici generale, valabile pe toată aria ei de întindere, **a. 1900** nu este un *stil*. Faptul se demonstrează, înainte de toate, prin deosebirile dintre diferitele familii expresive 1900: *Art Nouveau** în Franța, stil *Coup de fouet** în Belgia, *Jugendstil** sau *Sezession** în Germania și în Austria, *Modern style** în Anglia, școala din *Glasgow** în Scoția, stil *Floreale** în Italia, stil *Kalevala** în Finlanda, *Tiffany style** în S.U.A., stil *Joventud** în Spania, ș.a.m.d. **a. 1900**, fenomen complex ce nu încape într-o formulă stilistică unică, este esențialmente contradictorie; fapt ce apare chiar în poziția sa istorică, politico-socială. Ea s-a definit de la început ca o tentativă de integrare a artei în viața socială, situîndu-se în curentul general al avangardei democratice, mișcare antiburgheză ce a antrenat nu numai forțele socialiste ci și pe cele progresiste din afara mișcării muncitorești. *Arta în toate*, *Arta pentru toți*, nevoia de obiecte, mobilier, locuințe, etc., *Frumoase și ieftine* — sloganuri lansate încă de pe la 1860—1870 de socialistul utopist William Morris — au constituit credo-ul artiștilor de la 1900. Pozițiile antiburgheze au fost deseori afirmate și prin directa angajare politică. Tot așa secesiunea germană și cea austriacă au militat ferm împotriva ideologiei imperiale și a izolării șovine, împotriva politicii militariste și colonialiste.

În general secesiunea a reprezentat o poziție contestatară, revoluționară. *Arta Nouă* cerea schimbări radicale, înlăturarea vechiului. Pe de altă parte însă **a. 1900** a devenit frecvent un adevărat epifenomen al culturii oficiale burgheze: o artă de salon sau chiar de mare lux. Caracterul contradictoriu a fost, în bună măsură, și motivul pentru care calitățile acestei arte aveau să fie nu numai uitate, dar și furibund contestate aproape o jumătate de secol. Cu toată adevărata ei excomunicare, valoarea **a. 1900** a fost recunoscută și între cele două războaie mondiale de cîțiva creatori mari. Redescoperirea efectivă a mișcării a început însă abia de două decenii. Perspectiva istorică a îngăduit înțelegerea rolului de prim ordin jucat de aceasta în procesul nașterii artei și arhitecturii moderne. **a. 1900** a stat realmente la baza reînvierii meșteșugurilor artistice, a acordului modern dintre ornament și formă, la afirmarea *industrial design**-ului și, totodată a dat efectiv naștere afișului și graficii publicitare în general. Dar reevaluarea sa critică a pus și

pune încă probleme foarte dificile. Mai întîi trebuia deosebit, dintre puzderia de opere de la granița secolelor 19 și 20, ceea ce a fost realmente *Art Nouveau* sau *Jugendstil* — fenomen progresist, de început de epocă — de ceea ce era decadent, „fin de siècle" propriu-zis. Mai trebuiau apoi deosebite acele acte artistice majore, inovatoare și de adevărat echilibru plastic, din torentul producției de serie, de prost gust — *Kitch*, *Pacotille* — sau din isteria decorativă curbilinie, arboricolă ce cuprinsese Europa, nemaivorbind de America. Or de obicei *Kitch*-ul este prezentat ca etalon 1900, servind ca argument denigratorilor mișcării. Dar poate că cele mai spinoase probleme ale reconsiderării se nasc tot din natura contradictorie și foarte diversă a întinsului său diapazon expresiv. **a. 1900** nu reprezintă — cum socotea Nikolaus Pevsner în 1936 — doar „. . . .acel stil din jurul lui 1900 al cărui leit-motiv este linia arcuită, lungă și senzitivă (. . .), mișcarea curbilinie, ondulatorie, ce amintește de liane și alge și poate apărea și sub formă de pete de panteră și sub formă de șnur de bici. . .". Ea este la fel de semnificativ reprezentată prin arta esențialmente geometrică (forme de spirit octogonal, epurate) a școlii din Glasgow, a celei din *Viena** sau a unor școli scandinave. Tot așa se înscriu la fel de valabil în **a. 1900** atît pictura cu ecouri academiste a lui M. Klinger, von Stuck sau von Haberman, cît și cea modernistă, geometrizantă a lui Klimt, adevărat precursor al *Op-art*-ei. Ei îi aparțin de asemenea, pe de o parte, arhitectura și decorația onirică, de un romantism biologic, ale lui *Gaudi**, iar pe de altă parte, pozițiile raționaliste ale arhitectului J. Hoffmann, ale lui Ch. R. Mackintosh sau ale lui Van de *Velde**, precursori ai *funcționalismului** și ai design-ului, domenii fundamentale ale revoluției artistice moderne. Toate acestea justifică afirmațiile celor ce socotesc că **a. 1900** depășește categoria stilului.

Cea mai generală trăsătură a mișcării însă și ceea ce-i unește pe artiștii de la 1900 din toate țările este căutarea unei noi și moderne *sinteze a artelor*.

În vreme ce majoritatea celorlalte curente contemporane a urmărit inovarea unui singur domeniu, țelul său programatic fundamental a fost construcția unei noi viziuni de ansamblu, proprie epocii. E adevărat că, în sensul clasic al noțiunii, **a. 1900** n-a fost un stil! Dar ea a avut țeluri stilistice căutînd noua viziune de ansamblu a lumii moderne: de aceea unii specialiști germani (R. Hamann și J. Hermand) au și propus denumirea generală de „*Stilkunst um 1900*", expresie germană intraductibilă ce ar însemna: Arta stilistică din jurul lui 1900. Dar tot așa de adevărat este, pe de altă parte, faptul că mișcarea n-a putut rezolva ceea ce-și propusese: sinteza artelor, funcționalismul sau *industrial design*-ul! Fără această îndrăzneață experiență însă istoria modernă n-ar fi putut consemna nici apariția *cubismului**, nici a *constructivismului** sau a *neoplasticismului**, nici a școlii *Bauhaus** sau a suprarealismului, într-un cuvînt nașterea artei și a arhitecturii moderne.

Variatele forme și structuri ce apar în **a. 1900** nu aparțin, firește, unui mod unic de expresie. În marea lor varietate există totuși cîteva mijloace de bază, comune, ce îndeplinesc funcții expresive fundamentale. Așa ar fi poziția dominantă a *ornamentului* sau, în general, cea a decorației, precum și permanentul efort de *sinteză*, factori aflați într-o organică dependență, decurgînd într-un fel unul din celălalt. O altă caracteristică generală este modul de expresie esențialmente *bidimensional*: linia și suprafața. Această negație hotărîtă a iluzionismului spațial, a *trompe l'oeil*-ului specific istoricismului, nu a însemnat însă o renunțare la expresia spațiului. Dimpotrivă, liniile și suprafețele antrenate de *mișcare* — altă trăsătură proprie **a. 1900** și opusă staticismului istoricist — în ritmuri ondulatorii, vibrante sau sincopate, creează

valori spațiale cu o îndrăzneală topologică și o fantezie rar întîlnite. Bidimensionalismului dinamic i se mai adaugă cîteva trăsături expresive foarte caracteristice. Spre deosebire de formele deschise și contrastele puternice, tipice pentru iluzionismul istoricist, a. 1900 tinde spre forme închise, perfect circumscrise, ca și spre integritatea suprafețelor, chiar și atunci cînd folosește transparențele. Și tot în opoziție cu istoricismul ce folosea forme grele, masive, tectonice și statistice pînă la rigiditate, în compoziții simetrice, ca se exprimă de predilecție prin forme ușoare, alungite, subțiri, elegante sau chiar transparente, inefabile, atectonice, deseori parcă în stare de imponderabilitate, guvernate de o lege compozițională asimetrică. *Asimetria* 1900 domină chiar și în imaginile aparent simetrice, ele rezultînd de cele mai multe ori din impulsul unei mișcări asimetrice sau fiind compuse din elemente asimetrice. Iar în contrast cu concepția coloristică istoricistă — picturalitate, tonuri calde, gamă generală întunecată — a. 1900 e dominată de grafism, tente plate, tonuri reci, luminoase, efecte opalescente, iradiante, electrice. În ierarhia ansamblului de modalități expresive 1900 însă, rolul ornamentului rămîne de prim ordin. Deoarece el nu este aplicat, hotărînd doar de suprafețele exterioare, ci implicat, guvernînd întreaga structură formală a obiectului, lege niciodată călcată în marile opere, chiar și în ceea ce privește volumetria arhitecturii. Acțiunea determinantă a ornamentului asupra formei sau fuziunea ornamentului cu forma e socotită, pe bună dreptate, ca principiul său fundamental.

Dar fuziunea ornamentului cu forma reprezintă un proces de *sinteză*. Și astfel sinteza — principiul programatic fundamental al concepției 1900, radical opus conglomeratului eclectic, istoricist — este în cea mai mare parte dependentă de acțiunea ornamentului, în cel mai intim mecanism al constituirii formelor. Totuși nici acest principiu fundamental n-a fost întotdeauna respectat. Tocmai în astfel de necorespondențe, dintre parament și structură, în pozițiile decorativiste în sine deci, s-au aflat unii din principalii fermenți ai descompunerii mișcării de la 1900. Dar încă o dată la fel de paradoxal, ceea ce a transmis mai prețios a. 1900 arhitecturii secolului 20 a fost tocmai principiul sintezei dintre structura tehnică constructivă și concepția formei. Din pricina complexității problemelor și de asemenea poate din pricină că cercetările în acest domeniu sînt relativ recente, părerile în ceea ce privește originile și periodizarea a. 1900 sînt încă foarte diferite. Unii autori caută cele mai îndepărtate rădăcini ale mișcării în manierism, găsindu-le de la Nicolò dell'Abate și Hendrick Goltzius pînă la Giovanni Battista Piranesi și William Blake. Un rol de precursor i se atribuie și romanticului Philipp Otto Runge.

În general diferitele faze și aspecte al romantismului reprezintă un domeniu foarte fertil pentru cercetătorii izvoarelor a. 1900. Ei găsesc elemente prevestitoare ale mișcării atît la unii din englezii direct înrîuriți de Blake, ca S. Palmer și E. Calvert, cît și în pictura nazareenilor sau în grafica lui I.I.J. Grandville, G. Doré, ș.a. Trăsături ce anticipează a. 1900 se recunosc de asemenea în formele închise, fluent simplificate, de viziune bidimendională, din anumite opere ale unor neoclasici: arhitectul K. F. Schinkel, sculptorul A. Canova, ș.a. Dar dintre autorii ce admit chiar existența unor elemente foarte îndepărtate ce anticipează a. 1900 numai R. Schmutzler include prima jumătate a secolului 19 în periodizarea ei, socotind-o *Proto-Art Nouveau*. O a doua perioadă a izvoarelor este situată cam între 1850 și 1875 sau 1880. Trăsăturile ce prevestesc noua viziune sînt acum prezente, în mai mare sau mai mică măsură, în operele unor artiști de poziții foarte diferite. Poate cei mai numeroși premergători s-au aflat în acea perioadă în Anglia: întregul grup al „Frăției

prerafaelite", W. Morris şi ceilalţi membri ai mişcării *Arts and Crafts**, arhitecţii Ch. H. Townsend şi W. E. Godwin, pictorul J. Whistler, designerii C. Dresser şi O. Jones, ş.a. Un alt grup de precursori s-a relevat pe atunci în S.U.A. E vorba mai întîi de arhitecţii, decoratorii şi designerii din generaţia lui H. H. Richardson şi F. Furness şi apoi de reprezentanţii şcolii din *Chicago** (c. 1880—1890), printre care am ales arhitectul L. H. Sullivan. În sfîrşit fenomenele ce au dus la naşterea **a. 1900** au apărut în a doua jumătate a secolului 19 şi în Franţa. Ele se vădesc în domenii diverse şi la personalităţi foarte diferite, ca de pildă: pictura pe ceramică din jurul lui 1867 a gravorului F. Bracquemond, vestitul afiş al lui Manet pentru cartea „Les Chats" (Pisicile) din 1869 sau ilustraţiile sale din 1876 pentru poemul lui Mallarmé „L'après midi d'un faune" (După-amiaza unui faun), ce par a prevesti viitoarele afişe ale lui Toulouse-Lautrec; concepţia decorativă a structurilor metalice desenate de E. Viollet-le-Duc sau H. Labrouste şi chiar noua estetică a construcţiilor din fier datorite unui Eiffel. Elementele ce anunţă **a. 1900** apar, pe de altă parte, în operele fondatorilor simbolismului, ele regăsindu-se atît la reprezentaţii şcolii de la Pont-Aven cît şi la cei ai nabismului. Nu putem încheia cît de sumara schiţă a izvoarelor **a.1900** fără a menţiona cel puţin înrîuririle japoneze, a căror acţiune se vădeşte în Europa în general de pe la 1850—1860. Rolul lor în procesul apariţiei şi al dezvoltării **a. 1900** depăşeşte categoria influenţelor, atît din pricină că modalitatea tradiţională de expresie japoneză constituie în sine o adevărată premoniţiune a viziunii de la 1900 — bidimensionalism, decorativism, grafism, proporţii suple, alungite, coloristică rece, etc., —, cît şi din aceea că japonismul marcase pe cei mai mulţi dintre precursorii mişcării.

Deşi perioada 1850—1875 acumulează din ce în ce mai multe elemente prevestitoare, nici ea nu aparţine încă — după părerea noastră — propriu-zis istoriei **a. 1900,** chiar dacă limitele perioadei dintre finele secolului, foarte neprecise dealtminteri, se confundă cu naşterea mişcării. Partizanii „periodizării lungi" o includ în cronologie, considerînd-o fie *Früh-Art Nouveau* (Art Nouveau timpuriu; R. Schmutzler), fie *Proto-Art-Nouveau* (Stephan Tschudi Madsen). Alţi autori propun o periodizare mult mai scurtă nu numai prin apropierea naşterii mişcării de finele secolului 19 — 1890—1900 —, dar şi prin consemnarea declinului ei imediat după 1900. Unii socotesc chiar că Expoziţia internaţională a meseriilor artistice (1902) de la Torino a constituit actul de deces al **a. 1900.** Problema periodizării nu e încă elucidată. De aceasta depinde în bună măsură nu numai cunoaşterea întinderii cronologice ci, mai ales, înţelegerea tuturor caracteristicilor mişcării, precum şi justa ei încadrare în epocă.

La ipoteza periodizării pe care o propunem aici am fost conduşi de următoarele considerente: mai întîi, naşterea mişcării nu poate fi situată înaintea ultimului sfert de secol pentru că pînă atunci nu numai că nu apăruseră elementele unei noi sinteze a artelor, dar nici măcar opera vreunui artist care să fi putut afirma în întregime noua viziune, cel puţin într-un singur domeniu. În propunerea noastră, *perioada timpurie* a **a. 1900** ar începe în jurul anului 1875 şi ar dura pînă prin 1890. Apoi *perioada înfloririi* s-ar situa în general între 1890 şi 1900. Argumentele sînt aici mai evidente. Ultimul deceniu al secolului a cunoscut atît constituirea sintezei artelor de tip 1900, ce infirma definitiv istoricismul academist, un număr de capodopere în toate genurile artistice, precum şi o mare răspîndire geografică; cît şi chiar apariţia şcolilor 1900, cu caracteristici bine conturate: Jugendstil, Modern Style, Art Nouveau, stilul Coup de Fouet, etc. În ceea ce priveşte însă

Scanned with OKEN Scanner

ultima perioadă, tîrzie — 1900—1914 — problemele se complică din nou. Pe de o parte, apar semnele declinului. Ele privesc însă exclusiv stilistica curbilinie, florală, în care supraîncărcarea ornamentală ajunge la paroxism provocînd flagrant divorțul dintre structură și decorație. Pe de altă parte însă a. 1900 renaște în viziunea geometrică. Operele școlii din Glasgow și ale celei din Viena, creațiile școlii din *Darmstadt** sau cele aparținînd ariei *Münchner Sezession**, lucrările multor alți artiști sau arhitecți din Anglia, nordul Europei sau chiar din Transilvania, ilustrează direcțiile de dezvoltare ascendentă a mișcării. În această fază apar direct multe din structurile sau elementele artei și arhitecturii secolului 20. Deși *tîrzie*, perioada 1900—1914 nu reprezintă o fază a decadenței, decît pentru expresia *florală*. Motiv pentru care socotim potrivită acceptarea încă a unui sistem paralel de periodizare: 1875—1900, *perioada florală*; 1900—1914, *perioada geometrică*. V. *Art Nouveau; Coup de fouet, Style* ~ ; *Floreale, Stile* ~; *Glasgow, Școala din* ~ ; *Joventud Stile; Jugendstil; Kalevala, Stil* ~ ; *Modern style; Sezession; Tiffany Style; Viena, Școala de arhitectură din* ~ ; *Wiener Werkstätte.*

arta 1900 în România. Arta 1900 a marcat puternic la începutul secolului 20 arhitectura, decorația, pictura sau artele grafice din țara noastră. Răspîndirea ei în România demonstrează un orizont larg deschis spre marile direcții ale progresului european și totodată capacități creatoare proprii. Ele sînt dovedite de particularitățile *secesiunii** din Transilvania, precum și de o adevărată mișcare 1900 în restul țării de care sînt legate, într-un fel sau într-altul, atît operele de influență *Art nouveau**, *Modern Style** sau *Jugendstil**, cît și cele ce tindeau la creația unui stil național. În general întinderea și ecoul revoluției estetice de la 1900, care a adus un spirit nou în toată creația artistică modernă, s-au datorit mai întîi faptului că ea a izbutit să dea efectiv o lovitură decisivă eclectismului academist, în toate domeniile sale de manifestare. Or, sfărîmînd canoanele academiste, mișcarea a creat — *ipso facto* — premizele unei diversificări stilistice, incitînd la invenție și originalitate. Așa stînd lucrurile, era firesc ca și la noi *arta 1900* să constituie un cadru ideal pentru făurirea unei școli naționale de artă. Diferitele poziții tinzînd către un stil național în arhitectură și decorație, apărute la granița dintre veacuri în România s-au materializat, ca și în alte țări din răsărit, în căutări ale izvoarelor tradiționale sau folclorice îmbrăcate în structuri expresive de tip 1900. Arhitecții de viziune secesionistă, care manifestau astfel de tendințe în Transilvania, se inspirau din izvoare locale ardelene — arhitectură veche și folclor — în căutarea unei formule moderne de stil „neomaghiar". Ei au ajuns deseori la o modalitate originală de expresie, caracteristică pentru Transilvania, în care elementele românești și cele maghiare se integrează într-o structură armonică. O astfel de fuziune artistică s-a produs dealtminteri chiar și în folclorul local, încît de cele mai multe ori componentele repertoriului ornamental românesc sau maghiar nu mai sînt separabile.

Școala secesionistă de arhitectură și decorație din Transilvania a parcurs și ea, ca și mișcarea din toată Europa, două perioade stilistice (v. și *Arta 1900**). Prima, cea curbilinie și florală, a durat pînă prin 1906—1907, suferind în oarecare măsură înrîuririle arhitectului budapestan Lechner Ödön, autorul *Casei poștale de economii* (1899—1902) din Budapesta, precum și a fostului *Palat Stern* (1909) din Oradea (azi sală de spectacol și magazine). Printre cei care au fost influențați de stilul *Lechner** se află, în primul rînd, arhitecții Jakab Dezsö și Komor Marcell, autori a cîtorva opere remarcabile, printre care complexul „*Vulturul Negru*" și casele din str. Patrioților nr. 4 și 6 (1907—1908) toate din Oradea sau fosta *Primărie* (1907, azi sediul Organi-

Scanned with OKEN Scanner

zației județene P.C.R.) și *Palatul Culturii* (1913) din Tîrgu Mureș. În această viziune curbilinie, ornamentală, au mai creat și Mende Valér, autorul imobilului din Piața 23 August, colț cu str. Independenței (1911), Oradea; Baumgarten Sándor, autorul liceului Bolyai Farkas (1908), Tîrgu Mureș ș.a.

A doua perioadă a secesiunii din Transilvania, geometrică, cu forme epurate și ornamentație redusă la maximum, a început pe la finele primului deceniu al secolului 20, fiind ilustrată cu precădere de lucrările arhitecților Kós Károly, aflate la Tîrgu Mureș, Cluj-Napoca, etc. și Thoroczkai Wigand Ede, budapestan ce a trăit și lucrat mulți ani la Tîrgu Mureș. În aceeași categorie se mai înscriu și frații orădeni Vágó László și József, autori ai unei vile din Oradea, str. I. Vulcan nr. 11 (1911), sau arhitecții Löbl Ferenc din Oradea și Váradi Arpád din Tîrgu Mureș, ș.a.

La București căutările unui nou stil arhitectural, modern și național, aveau să capete spre finele secolului 19 un drum caracteristic, odată cu experiențele lui Ion Mincu (*Casa Lahovary*, 1886, „*Bufetul*", 1889—1892 sau *Școala centrală de fete*, 1890—1894). El și urmașii săi au căutat să creeze un stil modern, inspirîndu-se din vechea arhitectură românească.

Orientarea *neoromânească** a fost ilustrată semnificativ prin operele arhitecților Petre Antonescu, Niculaie Ghica-Budești, Grigore Cerchez, Cristofi Cerchez, Nicolae Michăescu și mulți alții. Dar realizarea unui astfel de program artistic, întemeiat în esență pe izvoare tradiționale și folclor, avea să se dovedească destul de anevoioasă la finele secolului 19. Înainte de toate din pricina contradicției fundamentale dintre formele vechi și programele noi de arhitectură. În pragul secolului 20 apăruseră sau se precizaseră noi funcții social-economice și, implicit, tipuri arhitecturale moderne, mai ales imobile orășenești cu multe etaje și mari magazine ce se puteau cu greu încadra într-o lume formală inspirată din vechiul fond tradițional, în majoritate medieval. De aceea arhitectura neoromânească și-a găsit o expresie mai armonioasă, a suferit mai puține discrepanțe stilistice în construcții de gabarit relativ redus: vile, școli, sau alte clădiri ce nu depășesc scara unei cule sau cea a unui palat brîncovenesc. Dar modelul Arnotei, cel al Hurezului sau al Mogoșoaiei, nu se mai potriveau unor imobile urbane moderne cu multe etaje și cu un program de birouri și magazine, etc. Soluțiile la care au ajuns, de cele mai multe ori, reprezentanții arhitecturii neoromânești, au constat dintr-o îmbinare între concepția 1900 și elementele tradiționale sau populare. Arhitectura 1900 le oferea, în primul rînd, cele mai noi și mai răspîndite tipuri de acest fel din Europa: mari magazine, imobile cu numeroase etaje, construcții cu schelet de beton armat, cu parterul înalt și un etaj în mezanin, bow-windov-uri decroșate pe mai multe nivele, console și coronamente importante, ș.a.m.d. Noile modele de arhitectură urbană Art Nouveau sau Jugendstil mai sugerau și largi posibilități de folosire a repertoriului național, deoarece viziunea 1900 îmbina în arhitectură forme și structuri noi, cu un decorativism specific, exprimat în tehnici foarte variate: relief, ceramică, mozaic, feronerie. Dar prezența mișcării 1900 nu se rezumă în țara noastră doar la arhitectura neoromânească sau la școala secesiunii transilvănene. În arhitectura urbană găsim un evantai foarte larg care trădează influența multor expresii ale *artei 1900* din Europa. În general fenomenul a fost și la noi favorizat de faptul că dezvoltarea modernă a orașelor a coincis cu marea vogă europeană Art Nouveau, Jugendstil sau *Sezession**. Cele mai multe centre urbane din România au cunoscut un ritm neobișnuit de creștere, la granița dintre veacuri. O mare parte a construcțiilor orășenești din primele două decenii ale secolului 20 — vile, imobile de raport, hoteluri,

Scanned with OKEN Scanner

cafenele, teatre şi cinematografe, magazine, etc., au fost concepute în diferite stiluri 1900. În varietatea generală se detaşează totuşi unele dominante stilistice deosebite. Din pricina legăturilor cu Europa Centrală, Transilvania a fost mai mult influenţată de *Wiener Sezession**, de arta 1900 de la Budapesta sau de Jugendstil-ul german. Aşa, de pildă, la Oradea găsim ecourile şcolii vieneze atît în operele lui Löbl Ferenc, cît şi în cele ale fraţilor Vágó. Iar alt orădean, arhitectul Rimanóczy Kálmán (fiul), a fost influenţat de şcoala germană 1900, deşi lucrările sale prezintă şi caractere originale: imobilul din Calea Republicii nr. 15—17 (1905) sau fostul *Palat Apolo* (azi Magazin universal — 1913—1914) Calea Republicii nr. 12, ambele din Oradea.

Dimpotrivă, la sud de Carpaţi au fost preponderente înrîuririle occidentale, englezeşti, belgiene şi, mai ales, franţuzeşti. Un admirabil model de arhitectură *Art Nouveau* rămîne, de pildă, *Cazinoul* (1907—1910) din Constanţa, opera arhitectului Daniel Renard, autor şi al hotelului *Athenée Palace* (1914) din Bucureşti, de atunci transformat. Predilecţia arhitecţilor pentru viziunea franceză este explicabilă căci majoritatea studiaseră la Paris, şi tot dintre ei se recrutase, firește, şi corpul profesoral al Şcolii de arhitectură din Bucureşti, înfiinţată în 1897 şi organizată după modelul Şcolii de arte frumoase din Paris. Nemaivorbind de faptul că la Bucureşti lucrau şi constructori francezi, dintre care unii s-au şi stabilit apoi în România. Aceste dominante stilistice n-au fost însă absolute. Nu puţine clădiri din Bucureşti vădesc influenţele secesiunii sau ale Jugendstil-ului, iar în Transilvania găsim şi înrîuriri *Coup de Fouet** sau Art Nouveau.

Celelalte arte, pictura, grafica, sculptura sau artele aplicate au suferit şi ele înrîuririle concepţiei 1900. O trăsătură general valabilă e aceea că aproape toţi artiştii activi la graniţa dintre secolele 19 şi 20 au parcurs, într-un fel sau într-altul, o perioadă de viziune 1900. Ceea ce e perfect verificabil atît pentru generaţiile cărora le-au aparţinut un Ştefan Luchian, Nicolae Vermont, Hollósy Simon, Theodor Pallady, Kimon Loghi, Thorma János sau Dimitrie Paciurea, cît şi pentru cele din care au făcut parte Camil Ressu, Cecilia Cuţescu-Storck, Alexandru Ziffer, Aurel Popp, Ion Theodorescu-Sion sau Nicolae Tonitza. Izbitor este de asemenea faptul că formaţia pictorilor şi a sculptorilor a fost diferită de cea a arhitecţilor. În vreme ce aproape toţi arhitecţii români ai epocii învăţaseră la Şcoala de arte frumoase din Paris, pictorii plecau, după terminarea studiilor din ţară sau direct, în majoritate la München, pe atunci centrul secesiunii. Unii dintre ei au învăţat numai în Germania. Cei mai mulţi însă şi-au continuat studiile, după München, la Paris. Numeroşi artişti din Transilvania şi din Ungaria au studiat de asemenea la München. Ba Hollósy a avut şi şcoala sa în capitala Bavariei. Ei au fost însă atraşi şi de faima Parisului, lucru ce nu s-a întîmplat cu nici un arhitect secesionist din cîţi au lucrat în Transilvania şi care studiaseră toţi în Europa Centrală. Orientarea artiştilor, cu precădere spre München şi Paris, arată mai întîi interesul pentru cele mai efervescente medii artistice ale vremii, unde apăruseră numeroase curente noi. Ea explică în bună măsură, în al doilea rînd, creşterea libertăţii şi a varietăţii modurilor de expresie ce caracterizează arta 1900 din România. Fără îndoială că în ansamblu arhitectura, decoraţia, pictura sau grafica 1900 din România nu aparţin nici Art Nouveau-ului, nici Jugendstil-ului, nici Sezession-ului, ci reprezintă creaţii independente, originale, caracteristice. Dar apariţia lor n-a fost şi nici nu putea fi atemporală şi extracontinentală, ci a corespuns firesc cu răspîndirea concepţiei 1900 în întreaga Europă. De aceasta au fost, dealtminteri, conştienţi şi mulţi critici, arhitecţi sau artişti români de la începutul secolului 20. Exis-

Scanned with OKEN Scanner

tența *Artei Noi* — cum i-a spus Lucian Blaga — și faptul că ea reprezenta o cale nouă pentru creația originală, specific națională, fuseseră intuite în primul deceniu al veacului de Tzigara Samurcaș, Apcar Baltazar, Theodor Cornel, B. Brănișteanu, Sextil Pușcariu, Niculaie Ghica-Budești ș.a. V. *Art Nouveau*; *Jugendstil*; *Lechner, Stil* ~ ; *Modern Style*; *Neoromânească, Arhitectură* ~ ; *Sezession*. (V. pl. 9, 10, 11, 16, 17, 18).

arta nouă v. *Art Nouveau*; *Nieuve Kunst*.

arti et industriae. (Prin artă și industrie). Asociație olandeză înființată în 1884 la Haga, ce organiza periodic expoziții în cadrul cărora se prezentau cele mai izbutite pilde de colaborare între artă și industrie. Membrii săi erau atît artiști, cît și maeștri și industriași. Asociația a aparținut, din punct de vedere al concepției generale, mișcării olandeze 1900 *Nieuve Kunst**.

art nouveau (Arta Nouă). Varietatea franceză a *artei 1900** dar, totodată și titulatura folosită frecvent ca termen generic pentru toată arta de la granița secolelor 19 și 20. Chintesență a vervei și spumei galice, ea a cucerit o bună parte din arhitectura și decorația europeană a vieții publice, dinamice, vesele: magazine, gări de metro, cafenele și restaurante, „Cafés-Concerts" și „Cabarets-Chantants", hoteluri, pavilioane de cură, teatre, cazinouri, etc. a. n. și-a găsit cu atît mai ușor ecou peste granițele Franței în modă, bijuterii, sticlărie, ceramică sau alte arte aplicate, precum și în afiș (gen ai cărui părinți sînt socotiți pictorii Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard și Jules Chéret) sau, în general în grafica publicitară. Mișcarea a avut două centre principale de dezvoltare. Unul, Parisul, care a polarizat și difuzat, dealtminteri nu numai arta franceză 1900, ci și multe opere ale unor artiști străini: americani, englezi, belgieni, ruși etc. Iar celălalt *Nancy**, centru mult mai unitar, unde s-a creat o adevărată școală atît în arhitectură, mobilier și decorație cît, mai ales, în sticlă și ceramică. Șeful său necontestat a fost Emile Gallé. Cu toate deosebirile dintre cele două centre se pot preciza cîteva trăsături expresive generale, valabile pentru mai toată arta 1900 din Franța: un curbiliniarism foarte elegant caligrafiat, un repertoriu formal inspirat cu precădere din lumea vegetală și, mai presus de toate, tendințe proprii simbolismului. Ultima trăsătură este aproape nelipsită în tot largul diapazon expresiv a.n., de la viziunea aparent total naturalistă a lui Gallé, în sticlă, ceramică sau mobilier, pînă la stilizările formelor din arhitectura și decorația lui Hector *Guimard**. Principalul animator al artei 1900 din Paris este socotit Siegfried Bing, deși n-a fost implicat decît într-o relativ mică parte a dezvoltării și difuzării ei. Însăși denumirea mișcării derivă de la firma *Art Nouveau* a magazinului și atelierelor sale de producție, inaugurate la 1896 în 22, rue de Provence, din Paris. Mare colecționar și negustor de artă orientală, Bing venise de la Berlin prin 1878, organizase la Paris o expoziție de ceramică chineză și întemeiase revista „Japonia artistică" unde colaborau, printre alții, frații Goncourt, Louis Gonse, V. Champier sau Roger Marx. Magazinul de artă pe care l-a deschis apoi avea să-l reorganizeze total, completîndu-l cu ateliere de mobilier și arte aplicate, conduse de artiști de renume, printre care și Van de *Velde**. În 1900 Bing a prezentat la Expoziția universală din Paris un mare pavilion intitulat „Art Nouveau", eveniment ce i-a încoronat cariera de animator al artei. Cea mai puternică personalitate a arhitecturii pariziene 1900 și, totodată, una din figurile de prim rang ale artei moderne europene a fost lyonezul Hector Guimard. De la *Castel Béranger* — lucrare premiată în 1898 la un concurs de fațade organizat de prefectura Senei — pînă la gările

de metro (1899—1900) din Paris, făcute parcă din flori de metal, sticlă opalescentă şi lumină, opera sa constituie o chintesenţă a a.n.-ului.
Un alt arhitect din Lyon, Jules Lavirotte, a făcut de asemenea o strălucită carieră la Paris, numărîndu-se printre cei mai caracteristici artişti de concepţie a.n. Principalele sale opere, *Céramic Hotel*, lucrare premiată în 1903 de prefectura Senei sau, mai ales, imobilul din 29, av. Rapp, ni-l înfăţişează ca pe un decorator suprasimbolist. Elementele de gresie verzuie şi albastră create de marele ceramist Bigot sau sculptura şi ornamentaţia foarte reliefate, datorite lui Jean Baptiste Larrivé şi altora, alcătuiesc un ansamblu 1900 „ce l-ar fi fermecat pe Jules Verne" după expresia lui M. Rheims. Printre cei mai interesanţi reprezentanţi ai arhitecturii pariziene şi ai decoraţiei 1900 se mai numără Xavier Schoellkopf — autor al *Hotelului Yvettei Guilbert*, Paris (azi distrus) — Charles Plumet şi Tony Selmersheim, autorii imobilului din 39, av. Victor Hugo, Paris, Henri Sauvage, autor, în colaborare cu Sarazin, a vestitei *Café de Paris* (distrusă), Paul Sédille, care a fost poate primul ce a folosit pe scară largă metalul şi sticla, în magazinul parizian *Printemps*, în 1880, sau Frantz Jourdain, arhitect, teoretician şi publicist, care a realizat (1905) în colaborare cu H. Sauvage, transformarea magazinelor universale *Samaritaine*. Lucrarea, foarte îndrăzneaţă în acea vreme, în esenţă din metal şi sticlă, decorată cu ceramică smălţuită, a făcut o asemenea vîlvă încît a creat şi termenul de *Stil Samar* ce a devenit sinonim cu a.n. Alte figuri artistice reprezentative pentru arta 1900 pariziană au mai fost sculptorii, ebeniştii, ceramiştii şi decoratorii Alexandre Charpantier, Henri Cros, Jean Auguste Dampt sau Georges Hoentschel, bijutierii şi aurarii Charles Christofle, René Lalique, Georges Fouquet, pictorii, graficienii şi decoratorii Chéret, de Feure, Grasset sau cehul Alphonse Mucha, artistul preferat al actriţei Sarah Bernhard, ş.a. Impactul operelor tuturor asupra străinătăţii a fost atît de puternic încît a.n.-ul a devenit, în conştiinţa europenilor sau a americanilor, sinonim cu „eleganţa franceză", cu „bunul gust parisian". V. *Guimard, Style ~* ; *Nancy, Şcoala din ~* . (V. pl. 23, 28, 41).

arts and crafts (Arte şi meserii). Mişcare engleză neoromantică din a doua jumătate a secolului 19, ce a exercitat o mare influenţă asupra arhitecturii şi artelor mondiale, aflîndu-se în bună măsură la baza naşterii *artei 1900**, a *funcţionalismului** sau a *industrial design*-ului*. Mişcarea a fost fundată în 1861 la Londra de William Morris, artist plastic, arhitect, poet şi gînditor socialist — utopic, prin înfiinţarea *Societăţii Morris, Marshall şi Faulkner pentru producţia artistică a obiectelor casnice*. La organizarea şi activitatea acesteia au mai contribuit, de la început, arhitecţii Phillip Webb şi Richard Norman Shaw, pictorii din Frăţia prerafaelită, Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones ş.a. Morris a axat mişcarea pe linia esteticii social-utopice a maestrului său John Ruskin, plecînd de la teza după care arta trebuie să slujească poporul şi nu doar o elită de rafinaţi. Soluţia propusă pentru atingerea acestui ţel era însă utopică, de tip romantic: întoarcerea la formele artizanale, medievale, gotice, socotite ca treaptă supremă artistică şi social istorică totodată. Opera lui Ruskin, în general, ca şi ideologia mişcării dealtminteri, a fost plină de contradicţii, între poziţii moderne, revoluţionare chiar, pe de o parte şi poziţii istoriciste, medievaliste pe de altă parte. Aşa, de pildă, deşi socotise grandiosul *Crystal Palace* — construit din fier şi sticlă în 1851 la Londra de Sir Joseph Paxton —, drept „o simplă seră de castraveţi", Ruskin va răspunde altfel, cîţiva ani mai tîrziu, la întrebarea „Un nou stil în oţel şi sticlă?"; „Din punct de vedere teoretic nu există nici un motiv pentru care oţelul n-ar putea fi la fel de util ca şi lemnul;

este aproape timpul, probabil, cînd un nou sistem de legi arhitectonice va fi dezvoltat, adaptat în întregime la construcţiile metalice".

Dezvoltarea maşinismului din secolul 19 n-a putut, firește, să nu se reflecte şi în gîndirea estetică a vremii. Noua realitate industrială, dominată de metalurgie, era covîrşitoare. Paradoxal însă, dar nu inexplicabil, aproape toţi cei ce au contribuit pe atunci la naşterea şi dezvoltarea tezelor funcţionalismului, a teoriei industrial design-ului sau cei care au avut în general ceva de spus în marile probleme legate de noile raporturi „artă industrie", au fost direct sau indirect maşinoclaşti. Viitoarele forme pure şi echilibrate, polisate şi luminoase, viitorul frumos industrial, sau viitoarea arhitectură din beton, metal şi sticlă, erau cu greu previzibile. Morris punea chiar o mare parte din racilele societăţii capitaliste pe seama maşinismului, inclusiv naşterea marilor aglomeraţii urbane, pline de cocioabe şi mizerie, de jefuitori şi escroci, cărora le opunea, ca mijloc de purificare, natura şi mediul rural. Mai mult, chiar soluţia progresului social în general, propusă de partizanii mişcării, consta în regăsirea purităţii creaţiei prin reînvierea artizanatului, singura cale, după ei, prin care se putea reda oamenilor frumuseţea şi adevărul. Ceea ce nu era dealtminteri altceva decît repetarea principalelor teze ale lui Ruskin, expuse in lucrarea sa programatică „The Seven Lamps of Architecture" (1849, Cele şapte lămpi ale arhitecturii). Un punct de culme al evoluţiei mişcării a fost atins în 1888, odată cu înfiinţarea de către Charles Robert Ashbee a Societăţii expoziţiilor de arte şi meserii („Arts and Crafts Exhibition Society"), de unde şi numele întregii mişcări. Societatea a organizat cu regularitate, pînă în 1914, expoziţii periodice, al căror ecou a depăşit mult Canalul Mînecii. Prejudecăţile antimaşiniste au continuat să domine şi generaţia discipolilor lui Ruskin şi Morris, „a doua generaţie Arts and Crafts", printre care Walter Crane, W. R. Lethaby, L. Day sau Arthur Heygate Mackmurdo, chiar şi atunci cînd colaborau cu industria, unii dintre ei devenind chiar promotori ai industrial design-ului. Concepţia mişcării a înrîurit cele mai variate domenii artistice: de la obiectele de uz şi grafica tipăriturilor, pînă la arhitectură. Un ansamblu reprezentativ pentru tendinţele sale a fost *Casa roşie*, numită astfel după paramentul exterior din cărămidă aparentă, construită în 1860 de Ph. Webb pentru amicul său Morris, aproape de Londra, la Bexley Heath. La proiectele interioarelor (plăci de faianţă, tapete, obiecte de uz, lămpi, mobilier, etc.) au mai colaborat atît Morris, cît şi Madox-Brown. Vila, deşi inspirată din vechile conace de ţară englezeşti, este originală şi a constituit lungă vreme un model de concepţie funcţionalistă, în care plastica exterioară este determinată de organizarea spaţială interioară. O mare înrîurire asupra arhitecturii epocii a exercitat-o şi opera lui R. Norman Shaw. Cu toate că n-au fost lipsite de inspiraţii istoriciste, mai ales din stilul „Queen Anne", lucrările sale din Londra, ca de pildă *New Zealand Chambers* (Camera Noii Zeelande, 1872) în City, sau *Swan House* (Casa lebedei, 1876) in Chelsea, prin laconismul, echilibrul şi funcţionalismul lor au reprezentat jaloane de început, ale arhitecturii moderne. Mişcarea a exercitat o înrîurire deosebită şi asupra graficii de carte, prin nucleul de artişti care au colaborat cu Morris la tipografia sa „Kelmscott Press" din Londra-Hammersmith. Treptat ea a început însă să decadă, poziţiile sale fiind infirmate de dezvoltarea generală industrială a societăţii. După 1918 rolul mişcării va fi preluat în Anglia, în mare parte, de *D.I.A.**. Dar, în profida poziţiilor maşinoclaste sau, în general, a celor utopice, opera lui Ruskin şi Morris, precum şi activitatea întregii mişcări, au reprezentat o treaptă fundamentală în istoria artelor şi arhitecturii moderne. V.

Scanned with OKEN Scanner

Arta 1900; *D.I.A.*; *Design, Industrial ~* ; *Funcţionalism*; *Glasgow, Şcoala din ~* ; *Modern Style*. (V. pl. 37).

arts déco, style ~ . Mişcare decorativistă, cunoscută şi sub numele de *Stil 1925*, ce a cuprins între 1910 şi 1930 în Europa şi S.U.A. un mare număr de ramuri, de la arhitectură şi mobilier, pînă la modă şi spectacole. Apogeul şi totodată începutul prăbuşirii sale a fost ilustrat de Expoziţia internaţională a artelor decorative moderne (1925) de la Paris. Stilul **a.d.** se situează între finele *artei 1900** şi perioada afirmării purismului geometric, epurat de orice ornamentaţie, de tip *Bauhaus** sau Le Corbusier. El reprezintă de fapt o ultimă supravieţuire a artei 1900, dispusă pe două direcţii principale, profund contradictorii. Prima — pozitivă şi fecundă în filiaţia artei moderne — continua la un nivel superior tendinţele *funcţionaliste**, de expresie geometrică, pe linia şcolii de arhitectură din *Viena** sau a celei din *Glasgow**, suferind totodată înrîuririle *cubismului**. Această orientare a fost ilustrată cu deosebire în Franţa, de exemplu în lucrările arhitecţilor şi decoratorilor Pierre Chareau, René Herbst, Marcel Dufresne sau Francis Jourdain, cît şi în cele ale bijutierilor şi aurarilor Raymond Templier şi Jean Puiforçat, ale legătorului de cărţi Pierre Legrain ş.a. A doua direcţie, în parte mai discutabilă, a însemnat în ultimă analiză un fel de travesti cubist al stilului floral 1900. Ea a fost foarte plastic formulată în manifestul expoziţiei „Arts Déco" din 1925 „... un obiect util trebuie să fie decorat...". Exacerbarea acestei tendinţe a creat o decoraţie încărcată, cu motive greoaie şi ieşite din scară — flori colţuroase mari cît verzele sau fructe uriaşe de piatră, aşezate direct pe structura arhitecturii sau obiectului. Se foloseau esenţe exotice sau, în general, materiale pretenţioase, lucitoare şi multă aurărie falsă, în lucrările unor decoratori ca Louis Süe, André Mare, Paul Follot, Edgar Brandt sau, mai ales, Emile Jacques Ruhlmann, artişti francezi de real talent dealtminteri, care au dat şi lucrări de înaltă ţinută. Principalele izvoare ale stilului s-au aflat la Viena, atît în arhitectura şi decoraţia elevilor lui Otto Wagner cît şi, mai ales, în activitatea *Atelierelor vieneze** pe care Giulia Veronesi le socoteşte „...absolut ca centrul real şi simbolic al mişcării...". Dar sursele germane au dominat în general arhitectura, decoraţia, grafica publicitară şi design-ul acestei epoci. Tendinţele mişcării *München Sezession** şi apoi, de prin 1907, în mod special organizaţia *Deutscher Werkbund**, au influenţat, în mare măsură, noua viziune arhitecturală şi „decorativă", nu numai în Europa Centrală, ci şi în Occident. La München se publicase încă din 1898 prima revistă europeană de strictă specialitate, „Dekorative Kunst", ce era editată şi la Paris în versiune franceză, „L'Art Décoratif". Şi tot în Germania s-au făcut pe la începutul secolului 20 unele din cele mai frumoase şi mai moderne afişe din Europa. Muzeul de arte aplicate din Hamburg a organizat, încă din 1894, prima Expoziţie internaţională de afişe, iar la Berlin a apărut în 1910 „Das Plakat", prima revistă de afiş din Europa. Nemaivorbind de răsunetul pe care l-a avut expoziţia de arhitectură, arte aplicate şi industriale, decoraţie, etc., deschisă la Köln în 1914 de organizaţia Deutscher Werkbund.

Din procesul de afirmare al stilului nu poate fi exclus, firește nici rolul Franţei. El a constat înainte de toate din excepţionalul climat cultural-artistic, creat la începutul secolului 20 la Paris. Un rol de seamă l-au jucat şi *Baletele ruse**, conduse de Serghei Diaghilev. Decoratorii acestei trupe revoluţionaseră plastica scenei şi a costumului, prin motivele decorative mari, geometrizate, violent colorate, inspirate din folclorul rus. Ei au înrîurit puternic artele decorative franceze în general şi, cu deosebire, moda şi textilele. Nu întîmplător aceste domenii au cunoscut pe la 1910—1914 cele mai revoluţionare

schimbări. Paul Poiret, făuritorul noului stil al modei feminine prin abolirea corsajului rigid, cu balene, ce se purta pînă atunci şi lansarea costumului de croială simplă, bărbătească, precum şi prin creaţia, după război, a tipului de femeie „à la garçonne", a fost şi cel ce a preluat din decoraţia Baletelor ruse gustul culorilor vii şi al motivelor geometrizante. El a introdus această linie şi în atelierele sale de imprimeuri, denumite „Martine", conduse de pictorul Dufy.

În sfîrşit, deşi rolul jucat de Italia în istoria stilului a.d. e mai redus, nu putem trece cu vederea însemnătatea operei unor artişti ca graficienii L. Cappiello — unul din cei mai mari desenatori şi autori de afişe ai vremii, el a lucrat şi în Franţa, — A. de Carolis — ilustratorul lui D'Annunzio —, M. Nizzoli, M. Dudovici sau A. Terzi. Aporturi deosebite în evoluţia mişcării moderne a arhitecturii, decoraţiei sau *scenografiei** au adus şi M. Chiattone, M. Piacentini, E. Prampolini şi A. G. Bragaglia. De asemenea merită amintită activitatea institutului de arte grafice „Officine Grafiche Ricordi", din Milano, precum şi apariţia revistei „Risorgimento grafico" sau organizarea, în 1923, a primei Expoziţii bienale de arte decorative la Villa Reale din Monza, care a stat la baza prestigioaselor expoziţii trienale de mai tîrziu din Milano. V. *Cubism; Funcţionalism; Glasgow, Şcoala din ~ ; Viena, Şcoala de arhitectură din ~ ; Wiener Weskstätte.* (V. pl. 4, 31).

A.S.C.O.R.A.L. v. *Adunarea constructorilor pentru o reînnoire arhitecturală.*

asociaţia design şi industrii (*D.I.A.*: în engl. Design and Industries Association). Organizaţie engleză pentru promovarea *design*-ului* fundată la Londra în 1915, ce marca trecerea de la concepţia artizanală la cea industrială. Design-ul englez mai era legat, la începutul secolului 20, în mare măsură, de producţia meşteşugărească. Cele mai însemnate manifestări în acest domeniu, organizate de „Societatea expoziţiilor de arte şi meserii" (Arts and Crafts Exhibition Society), constau în expoziţii periodice, la fiecare patru ani, ce începuseră încă din 1888. Dar ansamblurile prezentate nu mai marcau progrese vădite cam din 1905. Expoziţia din 1912 se soldase şi cu un eşec financiar, fapt neobişnuit care a dat argumente în plus tinerilor artişti ce cunoşteau succesele organizaţiei *Deutscher Werkbund** şi căutau noi soluţii pentru Anglia. Ei socoteau că mişcarea *Arts and Crafts** perpetuează unele principii perimate, mai ales desconsiderînd producţia industrială de mare serie. După succesul expoziţiei Deutscher Werkbund (1914) de la Köln vizitată şi de englezi, lucrurile s-au precipitat. În ianuarie 1915 un comitet din şapte membri, printre care cel mai activ era artizanul în metal Harold Stabler, a prezentat Camerei de comerţ din Londra un memoriu, susţinînd nevoia înfiinţării unei noi organizaţii pentru promovarea industrial design-ului. Ceilalţi şase erau financiarul Sir Ambrose Heale, arhitectul Brewer, H. H. Peach, şeful fabricii de mobile Dryad's, pictorul şi litograful E. Jackson, tipograful J. H. Mason, profesor la şcoala de arte şi meserii London Centrale School şi specialistul în marketing, H. T. Smith care, împreună cu Brewer, vor fi primii secretari ai asociaţiei. Memoriul amintea printre argumentele principale şi faptul că deosebita expansiune a industriei germane antebelice, ce dăunase în mare măsură economiei engleze, s-a datorat atît eforturilor pentru creşterea cantitativă a producţiei, cît şi activităţii depuse de Deutscher Werkbund pentru ridicarea calităţii. Organizaţia propusă urma să tindă la „. . . găsirea echilibrului dintre un design bun şi eficacitatea industriei" şi să se întemeieze pe principiul după care „condiţia fundamentală a unui design bun este adecvarea la funcţie". Acţiunea comitetului era susţinută şi de un membru mar-

Scanned with OKEN Scanner

cant al mișcării Arts and Crafts, W. R. Lethaby, designer și grafician, director la London Central School, iar memoriul înmînat lui Sir Hubert Ll. Smith, secretarul Camerei de comerț, a mai fost semnat și de un număr de alte personalități de prim rang ale vieții economice și culturale engleze. Din ianuarie și pînă în mai 1915, cînd s-a fondat efectiv organizația, s-au tipărit broșuri de propagandă și s-au întreprins unele acțiuni printre care și „Expoziția articolelor germane și austriece, reprezentînd un design bun". Deschisă de Camera de comerț din Londra în luna martie, la „Goldsmith's hall", expoziția a fost dominată de produsele vestitelor *Wiener Werkstätte**. Iar prospectul tipărit cu acest prilej sublinia metodele prin care izbutiseră germanii și austriecii să realizeze obiecte de o astfel de calitate, menționînd în primul rînd „cooperarea dintre fabricant și designer". În continuare prospectul pleda pentru crearea de prototipuri industriale, demonstrînd că cheia succesului german nu constă în „excesul de ornamentație" ci, dimpotrivă, în „funcționalitate și perfecție tehnică...". Deși societatea expozițiilor de arte și meserii a mai ființat încă multă vreme, **d.i.a.** a polarizat relativ repede atît interesul designerilor și al arhitecților, cît și pe cel al cercurilor industriei și comerțului. În afară de membri individuali, s-au afiliat nenumărate fabrici și tipografii sau edituri, societăți de cale ferată și autobuze, școli de artă, etc. Activitatea organizației din primii trei ani a fost remarcabilă, deși Anglia se afla în plin război. Faptul e ilustrat atît de creșterea numărului de membri, cît și de înființarea filialelor de la Manchester, Edinburgh și Glasgow. **d.i.a.** a participat, de asemenea, la expoziția Arts and Crafts deschisă în toamna lui 1916 la „Burlington House" din Londra, cu un stand ce s-a bucurat de succes, tocmai pentru că se deosebea de orientarea generală artizanală. De aceea, în articolul publicat de „Burlington Magazine" standul era denumit „anti-Ruskin, în care design-ul ridică valoarea mașinilor". **d.i.a.** și-a început activitatea de consilierat organizînd pentru „Calico Printers' Association" (Asociația creatorilor de imprimeuri, textile) un concurs de modele. În vara aceluiași an — 1916 — ea a mai stimulat și organizat o expoziție de textile la „Art Gallery" din Manchester. Deși din cele 60 de fabrici invitate n-au răspuns decît trei, dezbaterile din cadrul expoziției și cele de mai tîrziu, de la Stoke-on-Trent, au avut un larg ecou, atît în industrie, cît și printre artiști. Cu toate succesele obținute, disputa dintre partizanii creației artizanale și cei ai producției industriale a continuat în toată perioada interbelică. În mediul conservator britanic, toate pozițiile moderne din artă și arhitectură s-au acceptat foarte greu și mai tîrziu decît pe continent. În „Journal" de pildă, revistă situată pe poziții relativ înaintate în acest domeniu, se mai scria în iulie 1918: „ultimul lucru pe care ar trebui să-l adoptăm este ideea standardizării". Mai mult, puterea tradițiilor în general și persistența tezelor de tip Ruskin sau Morris, în special, au făcut ca în Anglia postbelică, în loc de o mișcare inovatoare, modernistă, în lumea formelor, să apară un stil „Georgian Revival" (neogeorgian), esențialmente eclectic. Unul din rezultatele activității depuse de **d.i.a.** în primii ani a fost și înființarea în 1919, de către Ministerul Reconstrucției, a unei organizații de stat, *British Institute of Industrial Art* de care depindea direct o expoziție permanentă de „Good Design" (design bun), precum și un Birou de informații. Colaborarea dintre **d.i.a.** și institut a durat pînă în 1924, cînd s-a întrerupt din pricina unor divergențe de program. Rolul organizației s-a diversificat mereu. Ea a izbutit, de pildă, să determine înființarea unui fel de registru oficial al modelelor industriale aprobate, pe lîngă „Institutul britanic al artei industriale", operă dificilă, de analiză și avizare, la care participau membrii săi. Iar în cadrul organizației

se proiectau prototipuri, propuse sau popularizate public. Dar selecționarea și popularizarea celor mai bune produse industriale — poate cea mai eficace activitate a organizației — se făcea pe cele mai diverse căi: expoziții, presă, etc. Un rol deosebit l-au jucat „D.I.A. Year Books" (Anuarele D.I.A.) tipărite din 1922, în colaborare cu editorii londonezi Benn Brothers și în care au apărut ani de-a rîndul selecții de produse din cele mai variate domenii, alegeri datorite comitetului organizației. Totuși, încă timp de cîțiva ani și în anuare unde apăreau aproape toate tendințele în circulație, de la „Georgian Revival" pînă la *expresionismul** suedez sau german, nu existau aproape deloc lucrări de orientare pur *funcționalistă**. Chiar și în „Architectural Review", pe atunci cea mai prestigioasă revistă engleză de specialitate, se publicau, de predilecție, opere de orientare expresionistă. Unul din primele semnale ale existenței unei alte orientări în arhitectura și design-ul modern de pe continent l-a constituit articolul lui Gropius, directorul școlii *Bauhaus**, publicat de aceeași revistă în 1924. Dealtminteri multă vreme întreaga orientare modernă europeană se va numi curent în Anglia *Bauhaus Style*.Treptat **d.i.a.** se orientează spre poziții mai moderne. Faptul reiese și din revista „Quarterly Journal" apărută în 1927 în locul vechiului „Journal" ce exprima punctul de vedere al organizației. Au apărut, de pildă, articole și fotografii ilustrînd activitatea școlii Bauhaus de la Dessau, precum și marea expoziție de habitat a Werkbund-ului din 1927, de la Weissenhoff-Stuttgart. Firește că schimbările de poziții se vedeau cu atît mai mult în expoziții, cum a fost secția britanică a salonului „Good Design", organizată în 1927 de Tîrgul de mostre din Leipzig la Grassi Museum sau, mai ales, cea proiectată în 1928 la Londra de Chermayeff.

Anul 1933 a constituit un moment de culme al activității interbelice depuse de **d.i.a.** Organizația a montat, cu sprijin particular, o mare expoziție de artă industrială la „Dorland Hall" din Londra și a convins societatea de radiodifuziune engleză B.B.C. (British Broadcasting Corporation) să înceapă o campanie de conferințe și dezbateri în legătură cu design-ul modern, la care au participat mulți membri marcanți ai asociației. Și tot în 1933 a reușit să determine înființarea Consiliului artei și industriei al cărui președinte a fost Frank Pick, instituție ce va depune o foarte însemnată activitate, pînă la cel de al doilea război mondial: publicații, dezbateri, analize, expoziții, etc. În primăvara lui 1932 a apărut o nouă revistă „Design in Industry" ce înlocuia „Quarterly Journal" și care va fi, la rîndul ei, înlocuită în 1933 cu „Design for To-Day". Cea din urmă va rămîne pînă în 1935 organul oficial al organizației. În 1936 o altă revistă, „Trend", devine organul său oficial și ea curînd înlocuită cu „News Sheet". Cu toată această mare nestabilitate — datorită eșecurilor comerciale suferite de editori —, revistele au jucat un rol de istorică însemnătate în propagarea arhitecturii și design-ului modern în Anglia. Poate printre cele mai mari succese, pe această linie, se numără și publicarea în „Design for To-Day" a proiectelor unui oraș modern, datorite arhitectului Marcel Breuer (fost profesor la Bauhaus și venit în Anglia după instaurarea regimului nazist la Berlin) și Francis R. S. Yorke, poziții arhitecturale și urbanistice foarte înaintate la acea vreme. Pînă la izbucnirea războiului organizația a depus o activitate mutilaterală, colaborînd cu nenumărate instituții, printre care Consiliul britanic al culorii, Institutul de psihologie industrială, Institutul pentru educarea adulților, sau cu numeroase industrii și societăți comerciale, organizînd expoziții în țară și străinătate, dezbateri, analize calitative, concursuri, etc. În perioada postbelică **d.i.a.** a fost aparent eclipsată de apariția unor organizații noi, finanțate de stat, mult mai puter-

Scanned with OKEN Scanner

nice şi mai eficiente, cum sînt mai ales Consiliul industrial al design-ului înfiinţat încă în vremea celui de al doilea război mondial şi Centrul de studii al design-ului fondat în 1956. O însemnătate deosebită a avut-o şi constituirea *I.C.S.I.D.**-ului afiliat la U.N.E.S.C.O. la Londra, în 27 iunie 1957 (azi cu sediul permanent la Bruxelles).
În Anglia s-a editat apoi de către Consiliul industrial al design-ului revista „Design Review", ce apare de peste două decenii şi s-au înfiinţat numeroase şcoli superioare de design. Toate acestea sînt însă, în mare măsură, consecinţe directe ale activităţii depuse de **d.i.a.** De altminteri rolul ei, departe de a se fi sfîrşit, a continuat şi după război. După această perioadă organizaţia a publicat anuare cu selecţii de „Good Design", a colaborat la expoziţii, cum au fost „Anglia fabrică" (1946), „Festivalul britanic" (1951) sau „Înregistraţi alegerea dumneavoastră" (1953) şi „Fabricăm sau stricăm?" (1957) — ultimele două organizate de **d.i.a.** într-o staţiune londoneză de metro, pentru a sonda gustul public în domeniul obiectelor de uz curent.

ateliere reunite pentru meşteşuguri artistice (în germ.: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk). Fundate la München în 1897. V. şi *Münchner Sezession.*

ateliere vieneze (în germ.: Wiener Werkstätte). Fundate în 1903 la Viena, desfiinţate în 1930. V. şi *Wiener Sezession.*

Scanned with OKEN Scanner

B

balete ruse. Trupă fundată în 1907 la Sankt-Petersburg şi desfiinţată în 1929 la Paris. Prima reprezentaţie ce a avut loc la Paris în 18 mai 1909, la teatrul „Châtelet", cu *Pavilionul Armidei* (muzică de Cerepin), *Dansurile polovţiene* (de Borodin), *Silfidele* (muzică de Chopin), în coregrafia lui M. Fokin, decoraţia şi costumele fiind de L. Bakst, Al. Benois, N. Roerich şi K. Korovin, a stîrnit un interes cu totul neobişnuit. Originalitatea plasticii, a coloristicii şi a mişcării întregului spectacol, talentul şi îndrăzneala dansatorilor Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubinstein, Leonid Massin şi, mai ales, cea a genialului Vaslav Nijinski, au entuziasmat. Triumful definitiv al b.r. a avut însă loc în anul următor, 1911, odată cu prezentarea la Opera mare din Paris a *Şeherezadei*, de Rimski-Korsakof, realizată în coregrafia lui Fokin şi decoraţia lui Bakst, căreia i-a urmat *Pasărea de foc* de Igor Stravinski, montată tot la operă de aceeaşi echipă, la care se alăturase pictorul Al. Golovin. Toată concepţia tradiţională a scenei părea să fi fost zguduită în iureşul acestei fermecătoare „barbarii orientale". „Întreaga artă decorativă — spune Giulia Veronesi — a fost influenţată de decorurile în verde, roşu şi aur, iar moda a găsit idei ce au dărîmat definitiv cele mai înveterate convenţii". Cel ce a conceput, organizat şi condus pînă la sfîrşit această admirabilă formaţie, cel ce s-a identificat nu numai cu revoluţia modernă a baletului, ci şi cu cea a spectacolului în general, creînd o adevărată simbioză între muzică, pictură, dans şi scenă, a fost Serghei Diaghilev. Aflat printre fondatorii mişcării *Mir Iskusstva**, director al revistei cu acelaşi nume la Sankt-Petersburg şi „impresar al oricărui gen şi al oricărei nuanţe de artă contemporană", cum se autointitula, Diaghilev a axat trupa pe acea linie a „culorii naţionale" pe care s-a aflat toată arta rusă, precum şi artele celorlalte ţări din răsăritul Europei la începutul secolului 20. El a dus baletul, în general, la nivelul unei arte independente, în care muzica şi scenografia devin elemente esenţiale, iar plastica în ansamblu (mişcare, lumină, culoare sau ritmuri formale) reprezintă principalul factor de sinteză. Diaghilev a promovat toate genurile de artă şi mulţi din marii artişti ai avangardei — muzicieni (Stravinski de pildă), pictori sau poeţi — i-au datorat afirmarea. El organizase la Sankt-Petersburg, în 1899, o expoziţie internaţională de artă în care au dominat impresioniştii francezi, puţin cunoscuţi pînă atunci în Rusia, iar în 1907, la Paris, o mare expoziţie de artă rusă şi un turneu al marelui bas Feodor Şaliapin. În acelaşi an Diaghilev a prezentat trupa pentru prima oară la Sankt-Petersburg în frunte cu Fokin, Nijinski şi Pavlova. Neaşteptatul insucces, opoziţia violentă cu care au fost întîmpinate îndrăznelile sale novatoare, l-au determinat să plece la Paris. În prima perioadă a b.r. din Franţa (1909—1915) repertoriul a fost dominat de creaţii ruseşti, dintre care unele au rămas ca momente deosebite ale istoriei artelor. Aşa au fost, de pildă, două opere ale lui Stra-

Scanned with OKEN Scanner

vinski, *Petruşka* (1911, coregrafia Fokin, decoruri Benois) şi *Sărbătoarea Primăverii* (1913, coregrafia Nijinski, decoruri Roerich), sau două opere de Rimski-Korsakof, *Cocoşul de aur* (coregrafia Fokin şi decorurile realizate de nou venita la Paris — 1913 — Natalia Goncearova) şi *Soare de noapte* (coregrafia Massin, decoruri Mihail Larionov, venit la Paris în 1914). Totuşi încă din acei ani Diaghilev a pus în scenă şi marile creaţii ale lui Claude Debussy, *După-amiaza unui faun* (1912, după Maurice Maeterlinck) şi *Jocuri* (1913) ambele în coregrafia lui Nijinski şi decorurile lui Bakst. El a prezentat, de asemenea, creaţiile lui Maurice Ravel, *Daphnis şi Chloé* (1912, coregrafia Fokin, decoruri Bakst) sau ale lui Carl Maria von Weber, *Spectrul trandafirilor* (1911 la Monte Carlo, coregrafia Fokin, decorurile Bakst). De-a lungul celor şase, şapte ani ai primei perioade, viziunea scenică a b.r. a atins trepte de mare laconism expresiv, dar totodată de neobişnuite îndrăzneli coloristice, ce contrastau flagrant cu vechea ambianţă cromatică, tradiţională, a spectacolelor de dans, dominată de semitonuri fade, şterse. Aşa de pildă, pentru baletul *Jocuri*, Bakst a redus gama doar la două tonuri pure, pentru fonduri şi suprafeţe mari — albastre şi verde — pe care se proiecta jocul petelor albe fixe sau silueta albă, dinamică, a dansatorului îmbrăcat în costum de tenis. Tot aşa în *Petruşka* apărea dominant în prim plan un perete albastru cu obloane albe, iar în fund, un zid galben, pe care se desenau, bidimensional, o scară şi călăşei multicolori. Costumele erau şi ele strict acordate la acelaşi filtru cromatic, laconic, dar foarte puternic. Nu e de mirare că b.r. au înrîurit mult, pe atunci, artele plastice, pe de o parte şi pe de alta că dansul şi muzica ajunseseră printre cele mai abordate teme ale pictorilor; Matisse a realiza pentru colecţionarul rus Sciukin, în 1909, două mari compoziţii, *Dansul* şi *Muzica*. În a doua perioadă (1917—1929), cercul colaboratorilor trupei s-a lărgit foarte mult, Diaghilev dînd mereu comenzi celor mai interesanţi dintre muzicienii sau pictorii avangardei. Astfel, alături de grupul iniţial dominat de ruşi, au lucrat pentru b.r. în primii ani după război muzicienii Erik Satie, H. Saguet, Darius Milhaud, Fr. Poulenc, Manuel de Falla şi Paul Hindemith, sau pictorii Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Matisse, Marie Laurencin, Juan Gris, Max Ernst şi Juan Miró. De prin 1924—1925 vor mai lucra muzicianul Georges Auric, pictorii Giorgio de Chirico, Georges Rouault şi Sonia Delaunay, sculptorii Henri Laurens, Naum Gabo, Antoine Pevsner ş.a. Operele care au marcat, din primii ani după război, faptul că b.r. sînt în pas cu avangarda, au fost: *Poveşti ruseşti* (1917, Londra, muzica de Liadov, coregrafia Massin, decoruri Larionov) şi, mai ales, *Paradă* (1917, Paris, muzica de Erik Satie pe un argument de Jean Cocteau, coregrafia Massin, decoruri şi costume de Picasso). Deşi au provocat scandal — atît muzica lui Satie, acompaniată de sirene şi de zgomotul unor maşini de scris, cît şi decoraţia foarte originală şi îndrăzneaţă a lui Picasso — fluierate fiind la premieră, lucrarea s-a impus curînd, rămînînd în istoria b.r. ca şi în cea a artei în general, ca un moment excepţional. Jean Cassou socoteşte că abia odată cu scandalul *Paradei*, din 1917, de la teatrul „Châtelet", „începe cu adevărat cariera originală şi decisivă a Baletelor ruse".

Printre marile succese din anii următori au mai rămas de menţionat *Tricornul* (muzica de M. de Falla, coregrafia Massin, decoruri Picasso) sau *Prăvălia fantastică* (muzica Rossini — Respighi, coregrafia Massin, decoruri Derain), ambele prezentate în 1919, la Londra; *Pulcinella* (muzica Pergolese-Stravinski, decoruri Matisse, prezentată în 1920 la Opera din Paris în coregrafia lui Massin), *Vulpea* (muzica Stravinski, coregrafia B. Nijinska, decoruri Larionov 1922, Opera din Paris); *Trenul albastru* (argument de Cocteau, muzica Milhaud,

decoruri H. Laurens, costume Chanel) şi *Căprioarele* (muzica Fr. Poulenc, decoruri Marie Laurencin) ambele în 1924 la Paris, în coregrafia lui B. Nijinska; *Romeo şi Julieta* (muzica Prokofiev, decoruri Max Ernst şi Miró, 1926, Paris); *Pisica* (muzica Sauguet, coregrafia Balanşin, decoruri Gabo şi Pevsner, 1927, Monte Carlo şi Londra) sau *Apolo Musagetul* (muzica Stravinski, coregrafia André Bauchant, reprezentat în 1928 la Paris). Moartea lui Diaghilev, în 1929, a marcat şi sfîrşitul **b.r.** Dar concepţia sa şi a trupei sale a înrîurit toată lumea artistică. Matisse, Chagall, Derain, Miró, Dufy şi alţii au rămas legaţi de scenă. Iar odată cu venirea marelui coregraf Serge Lifar la Opera din Paris, au fost angajaţi şi aici mulţi dintre pictorii avangardişti francezi. În ansamblu, **b.r.** au exercitat influenţe puternice asupra mişcării scenice din toată lumea. (V. pl. 42).

balete suedeze. Trupă constituită în 1920 la Paris şi desfiinţată în 1924 în acelaşi oraş. Fundată de Rolf de Maré — impresar şi mecena —, împreună cu dansatorul şi coregraful Jean Börlin. Ei veniseră din Suedia la Paris unde, după unele încercări fără succes se afirmă în 25 octombrie 1920, la „Théatre de Champs Elysée", cu ajutorul lui J. Hébertot, printr-o reprezentaţie memorabilă alcătuită din: *Jocurile* de Debussy, decoruri P. Bonnard, *Iberia* de Albeniz, decoruri Al. Steinlen, precum şi *Noaptea Sf. Ioan*, un balet inspirat din motive folclorice suedeze. În scurta lor carieră **b.s.** au marcat unul din cele mai revoluţionare momente din istoria modernă a dansului, precum şi a artelor în general. Rolf de Maré şi Börlin au colaborat şi cu „Grupul celor şase" muzicieni francezi şi cu exegetul lor, poetul Jean Cocteau, cît şi cu cîţiva din cei mai străluciţi pictori ai avangardei, mai ales cu Léger. După unele păreri concepţia coregrafică a lui Börlin, interpretarea muzicii şi a plasticii, direct în mimică, era discutabilă, iar temperamentul său nu era susţinut de o fantezie artistică puternică. Tot aşa se spunea că forţa expresivă a dansatorilor ansamblului nu o egala pe cea a *Baletelor ruse**. Totuşi Giulia Veronesi socoteşte că reprezentaţiile **b.s.** „se numără printre spectacolele cele mai lipsite de prejudecăţi şi cele mai rafinate din Europa anilor douăzeci". Printre creaţiile mai însemnate, a căror coregrafie a aparţinut în majoritatea cazurilor lui Börlin, sînt de reţinut: *Omul şi dorinţa sa* (1921, poem de Paul Claudel, muzica Darius Milhaud, decoruri Andrée Parr), *Mirii din Turnul Eiffel* (balet de Cocteau, muzica „Grupul celor şase", decoruri Irène Lagut, costume Jean Hugo), *Patinoarul* (muzică Arthur Honegger, decoruri Léger), *Facerea lumii* (1923, balet de Blaise Cendrars, muzica Milhaud, decoruri Léger), *Relaş* (1924, balet de pictorul Francis Picabia, muzica Erik Statie), *Ulciorul* (argument de Luigi Pirandello, muzica Alfredo Casella, decoruri de Chirico). Prin poziţia novatoare, nonconformistă, **b.s.** au înrîurit, într-o măsură deloc neglijabilă, nu numai evoluţia concepţiei scenice şi coregrafice, dar şi artele plastice.

Bauhaus, şcoala ~ (1919—1925, Weimar; 1925—1932, Dessau; 1932—1933, Berlin). A jucat un rol de prim ordin în istoria culturii şi artei mondiale, atît în procesul general al reintegrării tuturor expresiilor vizuale — de la arhitectură, pînă la pictură, de la tipografie şi dans, pînă la *industrial design** —, într-o nouă sinteză, modernă, a artelor, cît şi prin experimentele pedagogice ce revoluţionau învăţămîntul artistic, aflat încă în faza sa mimetică, academistă. Principiile sale fundamentale enunţate de arhitectul Walter Gropius — organizatorul şi ideologul şcolii —, urmăreau creaţia unei perfecte unităţi, a unei simbioze organice între „Viaţă, Industrie, Arhitectură, Industrial Design şi Artele Plastice" sau, în general, între toate artele vizuale. Firește

însă că principalele condiţii ce determinau orientarea concepţiei trebuiau să corespundă nivelului de dezvoltare al societăţii. Pentru Gropius, educat înainte de primul război mondial în spiritul organizaţiei *Deutscher Werkbund** şi în atelierul arhitectului Peter Behrens, stîlpii de sprijin ai noii concepţii se aflau în raţionalism şi în condiţiile maşinismului contemporan. Astfel, principiile directoare estetice de la care pleca Gropius se aflau, înainte de toate, în noii parametrii economici, tehnologici şi funcţionali ai producţiei industriale de mare serie. În dialogul dintre *artă şi tehnică*, proces specific întregului nostru secol, dar început metodic în cadrul şcolii **B.** s-au făurit, în ultimă analiză, cele mai multe dintre structurile vizuale moderne. *Das Staatliche Bauhaus* („Bauhaus" este în general intraductibil, iar titulatura ar însemna *Institutul de stat Bauhaus*), cum s-a numit oficial şcoala, s-a constituit prin reunirea a două şcoli superioare: *Kunstgewerbeschule* (Şcoala de arte şi meserii), înfiinţată şi condusă pînă în 1914 de arhitectul Henry Van de *Velde** şi *Hochschule für Bildende Künste* (Şcoala superioară de arte plastice), ambele din Weimar, cărora li s-a adăugat o secţie de arhitectură. Belgianul Van de Velde, ce fusese şi consilierul artistic al Marelui Duce de Saxa-Weimar, fiind silit să demisioneze la începutul războiului, l-a propus ca urmaş pe Gropius. Dar prima conflagraţie mondială a amînat totul cu cinci ani. În programul publicat de Gropius, în 1919, ţelurile institutului erau astfel precizate: „Şcoala Bauhaus tinde la unirea tuturor creaţiilor artistice, la reunirea tuturor disciplinelor artizanale — sculptură, pictură, arte aplicate şi meşteşuguri — într-o nouă arhitectură, din care acestea să facă parte ca elemente indivizibile. Ţelul final (...) al Bauhaus-ului este unitatea dintre meşteşugurile artistice şi ansamblul arhitectural (urbanistic), în care să nu mai existe graniţe între arta monumentală şi cea decorativă". După această introducere Gropius expunea *Principiile Bauhaus*-ului: „Arta se află în afara tuturor metodelor, căci în sine, ea nu poate fi învăţată; ceea ce se poate învăţa este însă meşteşugul. Arhitecţii, pictorii, sculptorii sînt meşteşugari în sensul străvechi al cuvîntului, de aceea, educaţia de bază a oricărui creator de artă trebuie făcută în atelier, o educaţie meşteşugărească, solidă... Şcoala este şi slujitoarea atelierului şi ea se va contopi într-o zi cu atelierul". Gropius punea apoi accent pe principiul lucrului „în echipă", precum şi pe o legătură permanentă cu industriile regiunii. În sfîrşit, printre ultimele principii fundamentale ale şcolii, el mai anunţa: „Legătura permanentă cu viaţa publică, cu poporul, prin expoziţii şi alte modalităţi eficiente". Programul de învăţămînt al **B.** se întemeia pe discipline generale pregătitoare, obligatorii pentru studenţii tuturor secţiilor şi care reprezentau prima experienţă a unui tip de iniţiere în lumea vizuală, de felul celor ce se numesc azi *Basic design*. Printre aceste cursuri pregătitoare se aflau mai ales trei fundamentale: unul legat de materiale — „Stofflehre" —, al doilea de tehnică — „Werklehre" — şi al treilea dedicat studiului formei, — „Formlehre". În prima perioadă a **B.** aceste cursuri erau predate de către profesori ce colaborau — artizani şi artişti — din pricină că nu se găseau încă oameni destul de pregătiţi pentru a susţine o disciplină nouă, atît de complexă. Cursurile pregătitoare, ce durau şase luni, începeau prin studiul diverselor materiale şi culori, însoţit de lecţii elementare despre naşterea şi proprietăţile formelor. Paralel se studiau şi formele naturale, geometria şi principiile construcţiei, precum şi compoziţia, legile spaţiului şi ale culorilor, etc. Dar şcoala **B.** — cea dintîi mare încercare revoluţionară din istoria învăţămîntului, esenţialmente antiacademistă — a reprezentat, înainte de toate, un grandios laborator, în care au experimentat personalităţi artistice de prim ordin, alcătuind o echipă de profesori cum rar s-a constituit

Scanned with OKEN Scanner

în vremurile moderne. Printre aceştia s-au găsit arhitecţi, designeri, pictori, sculptori, graficieni, ceramişti, sticlari şi ţesători, tipografi sau oameni de teatru ş.a.m.d., ca Gropius, Ludwig Mies Van der Rohe, Georg Muche, Marcel Breuer, Adolf Meyer, Hannes Meyer, Gerhardt Marcks, Oskar Schlemmer, Josef Albers, Joost Schmidt, Hinnerk Scheper, Herbert Bayer, Lyonel Feininger, Vasili Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy sau pictorul şi pedagogul revoluţionar, Jonannes Itten. Acesta din urmă, autorul primelor cursuri pregătitoare, fusese elevul lui Adolf Hölzel la Academia din Stuttgart, singurul profesor de pe atunci care — după cum povesteşte Itten — depăşise metodele medievale, în care ucenicii imitau profesorii, „iniţiind în mod sistematic pe elevii săi în metodele de compoziţie şi în principiile ce stau la baza folosirii culorilor". În amintirile sale Itten arată: „În 1916, încurajat de o studentă, am părăsit Stuttgartul plecînd la Viena spre a crea o şcoală de artă, în care să pot introduce şi dezvolta propriile mele metode de învăţămînt. Între alte lucruri, eu propuneam elevilor mei ca teme de studiu, lumea structurilor şi a formelor subiective. Am obţinut rezultate excelente, punîndu-i pe elevi să practice, paralel cu studiul contrastelor polare, exerciţii de relaxare şi concentrare". În 1919 Alma Mahler, soţia lui Gropius, i l-a prezentat pe Itten, iar arhitectul, după ce a vizitat şcoala, l-a invitat să devină profesor la şcoala **B.** spunîndu-i: „Nu înţeleg nici picturile dumitale, nici lucrările elevilor. Totuşi dacă ai vrea să vii la Weimar, aş fi încîntat". Fraza lui Gropius era simptomatică. Deşi între el şi Itten s-au produs ulterior multe divergenţe, ce au dus dealtminteri şi la plecarea acestuia de la **B.**, conducerea şcolii a lăsat întotdeauna deplină libertate de acţiune profesorilor. Aşa cum amintea şi Mies Van der Rohe cu puţin înaintea morţii: „Bauhaus-ul a fost înainte de toate o idee, pe care fiecare dintre membri săi a interpretat-o conform propriei sale personalităţi". Principalul ţel urmărit de Itten prin cursurile pregătitoare era: „de a determina însuşirile creatoare ale fiecărui student, de a-l ajuta să-şi găsească vocaţia, în sfîrşit de a-l învăţa rudimentele meseriei de artist". „Toată activitatea mea la Bauhaus — spunea apoi Itten — tindea să ajute omului de a se realiza plenar ca individualitate creatoare. Acesta era *programul*, pe care nu oboseam de a-l expune colegilor mei din consiliul profesoral". Interesul pentru formarea personalităţii creatorului reiese din toate materialele şcolii **B.** Manualul lui László Moholy-Nagy, „De la material la arhitectură", începea astfel: „Tot ceea ce ţîşneşte din complexul propriei sale experienţe, iată ce formează cu adevărat omul. Învăţămîntul nostru actual comite greşeala de a încuraja şi de a face să prevaleze o optică unică, în vreme ce omul ar trebui să-şi lărgească singur propriul său centru...". „Omul creator al zilelor noastre — spunea mai departe Moholy-Nagy — ştie că cea mai profundă vitalitate a sa este distrusă sub presiunea exterioară (agoniseală, concurenţă, mentalitate comercială) şi el suferă. El suferă exploatarea pur materială a vitalităţii sale, represiunea instinctelor sale, nivelarea tensiunilor sale biologice... Orice om are însuşiri, orice fiinţă sănătoasă posedă la perfecţie puterea de a-şi dezvolta energiile creatoare ce se află în profunzimea fiinţei sale (...) ceea ce înseamnă că el poate fi tot atît de bine muzician, pictor, sculptor, arhitect...".

În 1923, la cererea adunării legislative a regiunii Turingia, **B.** a organizat cea dintîi expoziţie generală, prezentînd rezultatele primilor patru ani de activitate. Gropius socotea o astfel de expoziţie prematură, dar vocile reacţionare din consiliul orăşenesc ce susţineau că experienţa dăduse faliment, l-au obligat să o facă. Tema expoziţiei, „Arta şi tehnica, o nouă unitate", de fapt principiul fundamental al şcolii, a fost tratată ca un întreg arhitectural, com-

Scanned with OKEN Scanner

plet echipat. Într-o casă tip, denumită *Am Horn* (La Corn), mobilată şi complet echipată, proiectată şi executată de Georg Muche şi elevii săi, s-au expus proiecte, lucrări definitive, lucrări teoretice, etc. Şi, cu toate că expoziţia şi însăşi concepţia clădirii standardizate au fost primite cu entuziasm, atît de public cît şi de critica de specialitate, voturile opoziţiei ce socoteau **B.** ca un centru socialist, creaţie a „Republicii Roşii" de la Weimar l-au obligat pe Gropius să închidă şcoala la 1 aprilie 1925. Renumele **B.** era însă creat. Astfel că mai multe oraşe, printre care Frankfurt am Main, Hagen, Mannheim, Darmstadt şi Dessau, au luat în discuţie primirea şcolii. Cel care a realizat însă acest proiect a fost primarul din Dessau. Oraşul oferea, provizoriu, şapte clădiri şi un buget substanţial pentru o construcţie nouă şi adecvată. Clădirea noii şcoli a fost proiectată de Gropius şi elevii săi, iar întregul complex — un adevărat jalon în istoria arhitecturii moderne — a fost executat şi echipat cu forţe proprii. Lucrul s-a început în toamna lui 1925 şi s-a terminat în decembrie 1926. Complexul avea trei aripi, expresiv articulate: una pentru sălile de curs, laboratoare, biblioteci, seminare, etc., destinate disciplinelor teoretice; a doua pentru ateliere, concepute ca mici instalaţii industriale-pilot; iar a treia, căminul şi cantina studenţilor. Primele două aripi, cele rezervate procesului de învăţămînt, erau legate cu o pasarelă suspendată pe stîlpi de beton armat ce cuprindea birourile administraţiei, cancelariile, culoarul principal, precum şi biroul cu atelier, al lui Gropius. Căminul avea şase etaje şi 28 de dormitoare. Aripa atelierelor — cea mai mare piesă a compoziţiei —, era total vitrată, continuînd experimentele lui Gropius în domeniul marilor panouri de sticlă ce se vor numi ulterior „zid cortină", începute încă din 1911 la *Uzina de calapoade Fagus*, de la Alfeld an der Leine. În apropierea şcolii s-au mai construit de asemenea şi apartamente cu ateliere pentru profesori. Odată cu instalarea la Dessau, şcoala a început să-şi revizuiască şi să-şi îmbunătăţească programele de învăţămînt, în lumina experienţei şi a progresului celor şase ani de activitate. Prima metodă, cu doi profesori paraleli — artist şi artizan — a fost abandonată, în favoarea celei cu profesor unic. Ceea ce a fost posibil şi datorită faptului că apăruseră primii absolvenţi, educaţi după noile metode, ce puteau să-şi asume asemenea sarcini. Astfel, în corpul profesoral au intrat tineri absolvenţi ai şcolii ca Breuer, Albers, Bayer, Scheper sau Schmidt. Gropius a continuat să gireze direcţia pînă la începutul anului 1928, cînd a demisionat pentru a se putea dedica propriei cariere de arhitect, mulţi ani neglijată. Noul director, Hannes Meyer, ce fusese pînă atunci şeful secţiei de arhitectură a şcolii, a fost recomandat de Gropius. Directoratul acestuia n-a durat însă mult. În urma unui conflict cu Consiliul municipal al oraşului Dessau, Meyer demisionează şi el în iulie 1930. Gropius care a fost, firește, solicitat din nou, îl convinge pe Mies Van der Rohe — pe atunci preşedintele Werkbund-ului — să preia sarcina. Din păcate, nici directoratul acestuia nu avea să dureze mult. În 1932 şcoala s-a mutat la Berlin, iar un an mai tîrziu ea a fost desfiinţată de hitlerişti, ce o considerau drept o „oficină comunistă". Astfel s-a sfîrşit istoria propriu-zisă a **B.** şi a început diaspora mişcării, ce va avea poate o însemnătate mai mare pe plan mondial. Nesuportînd teroarea hitleristă, aproape toţi profesorii, precum şi o bună parte din elevi, au emigrat, cei mai mulţi în S.U.A., răspîndind şi dezvoltînd pe plan mondial prima experienţă a şcolii. Deşi limitată în timp şi mijloace şi, totodată supusă nesiguranţei primelor experimente sau chiar multor confuzii ideologice, **B.** a constituit un element fundamental pentru doctrina, practica şi învăţămîntul arhitecturii şi artelor moderne şi, mai ales, pentru cele ale *design*-ului. Gropius, poate

cea mai lucidă minte a echipei, avea încă din vremea primului război mondial o imagine foarte precisă a rolului şi a sferei de acţiune a design-ului. Tratînd cu autorităţile din Weimar, în legătură cu înfiinţarea şi orientarea noii şcoli, el scria următoarele într-un memoriu adresat în 25 ianuarie 1916 Ministerului arhiducal de stat al Saxoniei: „Atîta vreme cît colaborarea artistului (în industrie, *n.ns.*) n-a fost socotită necesară, produsul maşinii era sortit să rămînă doar un simplu surogat, mai ieftin, al produsului artizanal. Dar, cu timpul, cercurile comerciale au început să recunoască valoarea creaţiei artistice în procesul industrial. Printr-o mai profundă înţelegere a problemelor se încearcă acum ca artistul să fie antrenat în munca de creaţie, încă înaintea invenţiei formale a prototipului, asigurîndu-se astfel calitatea estetică a produsului industrial".

Cu toate că unele formulări pot părea azi depăşite, ideile lui Gropius de acum mai bine de o jumătate de veac rămîn cum nu se poate mai actuale. Ele au constituit, dealtminteri, şi principiile de bază ale şcolii unde, de la început, totul s-a întemeiat pe munca în echipă şi pe cele mai noi metode tehnologice. E adevărat că la început, în perioada de la Weimar, atît din pricina orientării unor profesori, cît şi din lipsa de legături suficiente cu industria sau a imperfecţiunii utilajului şcolii, au avut preponderenţă metodele artizanale. Odată cu mutarea şcolii la Dessau însă şi cu clădirea noului local adecvat şi bine utilat, Gropius şi-a putut impune punctul de vedere după care criteriul estetic director al epocii nu poate face abstracţie de condiţiile maşinismului. Implicit **B.** a adus şi un nou punct de vedere sociologic în teoria şi practica design-ului. G. Dorfles atrage atenţia asupra „însemnătăţii poziţiei sociologice pe care Gropius a adoptat-o în sistemul său de învăţămînt şi care, chiar dacă o socotim azi în oarecare măsură utopică, a constituit o primă ruptură cu schemele sociologice din secolul 19, cu totul învechite. Într-adevăr, Gropius urmărea să dezvolte o artă în stare să ajungă la cel mai înalt nivel calitativ, cu un preţ de cost minimal, prin obiecte la îndemîna tuturor categoriilor sociale şi nu adresată doar unor elite...; el mai credea că îmbinînd învăţămîntul artizanal cu cel industrial şi cel artistic, s-ar putea crea un artist complet, în stare să domine toate ramurile producţiei. Azi ştim că un ideal *umanistic* astfel conceput nu e posibil de atins; că pentru a ajunge la o viziune limpede a problemei sînt necesare alte temeiuri, de caracter ştiinţific, lingvistic, psihologic, filozofic; totuşi nu putem trece cu vederea eficacitatea sistemului pedagogic al lui Gropius, nu numai în Europa, dar şi în Statele Unite, unde aportul său avea să dea rezultate hotărîtoare".

Aspectele unui fenomen atît de complex şi de controversat cum a fost şcoala **B.** nu pot fi, firește, epuizate într-un cadru atît de restrîns. Dar trebuie încă o dată menţionat că aici s-au experimentat pentru prima oară cursurile ce vor duce la *basic design*-ul de azi şi de care nu se mai pot lipsi nu numai şcolile de specialitate, dar nici un institut modern de arte sau de arhitectură, precum nici chiar institutele tehnice sau orice fel de facultăţi, de medicină sau biologie, de ştiinţe umaniste sau economice, etc. De fapt aici s-au aflat noii germeni ai *educaţiei vizuale* moderne de care depinde, în ultimă analiză, capacitatea creatoare a omului, în orice domeniu ar lucra. Motiv pentru care Michel Seuphor socoteşte că şcoala **B.** a fost „un fel de Universitate a constricţiei pure...".

Aşa stînd lucrurile, nu e de mirare că multe din creaţiile şcolii **B.** păstrează pînă azi valoare de etalon calitativ în domeniul arhitecturii, al artelor aplicate sau în cel al industrial design-ului. Iar activitatea membrilor sau elevilor şcolii **B.** de după 1933 avea să marcheze o fază superioară în istoria mişcării:

Scanned with OKEN Scanner

atît prin activitatea creatoare a personalităţilor, cît şi prin naşterea unei adevărate reţele pedagogice de tip nou. Poate că ţara care a cîştigat cel mai mult de pe urma diasporei **B.** au fost Statele Unite unde s-au înfiinţat, înainte de toate, numeroase şcoli de arhitectură şi de design: Laszlo Moholy-Nagy a înfiinţat Institute of Design la Chicago, Josef Albers preda la Yale University, Walter Gropius şi Marcel Breuer la Harvard University, Mies Van der Rohe la Institute of Technology din Chicago, Gyorgy Kepes la Massachusetts Institute of Technology ş.a.m.d.
Venirea europenilor a influenţat în general dezvoltarea design-ului american. „Într-adevăr — constată Dorfles — Statele Unite, care în jurul anilor treizeci erau ancorate la o estetică a produsului ca niciodată mai hedonistă şi mai lipsită de puritate stilistică, avea să capete un aport formidabil prin transferul pe solul lor a multor artişti europeni, refugiaţi de nazism şi de fascism". Şcoala **B.** a influenţat chiar şi pe unele din marile personalităţi ale design-ului american ce se afirmaseră încă înaintea lui 1933. James S. Plaut, directorul muzeului de industrial design din Boston, mărturisea că „Şcoala Bauhaus a avut o enormă influenţă asupra industrial design-ului din America (...) seducînd şi pe primii noştri creatori din acest domeniu... Raymond Loewy şi Henry Dreifuss". Iar „filiaţiunea de la Bauhaus la cei mai remarcabili dintre tinerii noştri designeri (afirmaţia datează de vreo 30 de ani: *n.ns.*), ca Charles Eames, George Nelson şi Eero Saarinen, este încă mai directă".
Nu încape îndoială că discuţiile asupra şcolii **B.** sînt departe de a fi încheiate. Şi tot atît de sigur este că experienţa aceasta nu poate fi socotită ca un panaceu universal. E adevărat că rolul începător al mişcării şi condiţiile în care s-a născut îi conferă un rol de seamă în istoria culturii moderne. Ea nu este totuşi un model aidoma repetabil, precum nici un ghid universal. Însuşi Gropius observa în 1961 că „Descoperirile tehnice, adoptate de noi la început drept mijloace grandioase, au devenit azi deseori, scopuri în sine: metodele de proiectare personale se fetişizează, devenind dogme agresive; un nou interes pentru trecut se transformă într-o recădere eclectică în copilărie; abundenţa materială ne ispiteşte către lipsa de răspundere morală şi prilejuieşte creaţia unei arte de lux, estetizante". Cu toată indubitabila sa valoare, şcoala **B.** trebuie apreciată mai mult ca o poziţie ideologică şi etică în cîmpul artei, decît ca o metodă tehnică-pedagogică precisă. Aşa cum socoteşte şi Itten, „Unii istorici văd în primii ani ai Bauhaus-ului perioada romantică a acestei şcoli de artă. În ceea ce mă priveşte, eu aş spune mai repede că această perioadă s-a desfăşurat sub semnul universalismului. Azi, după mai mult de patruzeci de ani de la întemeierea Bauhaus-ului, ne pare că el se înscrie în mişcarea generală ce caracterizează civilizaţia noastră, nu numai prin realizările din domeniul formelor, ci mai mult prin experienţele încercate în domeniul ideologic, pedagogic sau în cel artistic". (V. pl. 7, 29, 30, 45, 53, 54, 55, 59).

Berliner Sezession (Secesiunea berlineză). Organizaţie artistică aparţinînd *artei 1900**, fundată la 2 mai 1898. Despre o secesiune în lumea artistică berlineză începuse să se vorbească însă din 1892, anul naşterii primei grupări dizidente germane, *Münchner Sezession**, din care au făcut parte şi unii berlinezi ca arhitectul A. Endell sau pictorii M. Liebermann şi L. Corinth. În primăvara aceluiaşi an se constituise în capitala Germaniei grupul protestatar „Die XI" (Cei unsprezece), reprezentînd de fapt nucleul viitoarei B.S. Iar în toamnă avusese loc „scandalul Munch", cînd marelui pictor norvegian i se interzisese, datorită voturilor academiştilor din Uniunea artiştilor plastici, să-şi deschidă expoziţia, deşi fusese oficial invitat de această organizaţie. Ceea ce

a produs o şi mai mare animozitate împotriva reprezentanţilor ideologiei reacţionare, imperiale. Dar picătura ce a făcut să se reverse paharul a fost refuzul juriului Salonului oficial berlinez din 1898, de a primi un tablou de W. Leistikow, lider al grupului „Die XI". A fost lansat apelul pentru organizarea unei expoziţii anuale independente la care au răspuns toţi artiştii cu vederi moderne, astfel constituindu-se organizaţia **B.S.** Concomitent au apărut şi alte grupuri secesioniste în Germania, dar care au avut doar o existenţă sporadică. Primul preşedinte al **B.S.** a fost ales Liebermann, dar Leistikow rămînea spiritul cel mai agitatoric. Printre reprezentanţii mişcării s-au mai aflat pictorii M. Klinger, L. von Hoffmann, L. Corinth, M. Slevogt, gravorii Lechter, M. Behmer, J. Sattler, sculptorii A. Gaul, F. Klimsch, F. Metzner. Un rol important în procesul naşterii organizaţiei l-a avut şi revista bibliofilă „Pan", fundată în aprilie 1895 de către O. J. Bierbaum şi J. Meier-Graefe, care publica gravuri originale şi articole susţinînd avangarda literară şi artistică. Printre redactori s-au aflat şi unii viitori membri ai organizaţiei **B.S.**, ca von Hoffmann, Liebermann sau gravorul şi sticlarul K. Köpping. Paginile revistei erau deschise şi artiştilor din afara capitalei, astfel că aici au fost tipărite pentru prima oară şi lucrările unor reprezentanţi ai secesiunii müncheneze, ca H. Höppener, O. Eckmann, arhitectul Endell, arhitectul Behrens, ş.a. Tot aşa, apariţia în 1899, la Berlin şi la Leipzig, a colecţiei de avangardă „Die Insel" (Insula) a editurii Schuster şi Löffler, a contribuit mult la dezvoltarea şi răspîndirea tendinţelor secesiunii. **B.S.** nu poate fi considerată în afara întregii mişcări 1900 din Germania, al cărei centru necontestat rămîne Münchenul. Totuşi artiştii berlinezi au fost ceva mai deosebiţi ca viziune, caracteristică ce apăruse încă în cadrul grupării „Die XI". În catalogul expoziţiei lor din Berlin de la 1900 secesioniştii precizau: „Noi nu urmărim să impunem o anumită viziune ci, dimpotrivă să dăm libertate tuturor tendinţelor". Ei căutau de asemenea să prezinte în Germania cele mai noi şi mai variate experimente artistice din străinătate. Berlinului i-a aparţinut şi una din principalele figuri ale mişcării 1900 din toată Germania: pictorul, gravorul, sculptorul, creatorul de arhitectură, mobilier, vase de metal, decoraţie, etc. şi teoreticianul Max Klinger. Unul din ultimii romantici de la finele secolului 19, acest adevărat „om orchestră" ce a oglindit în opera sa toate contradicţiile artei germane din acea epocă, a fost totodată un prevestitor al structurilor moderne simboliste onirice. Klinger a studiat mulţi ani atît în Germania, cît şi în Belgia, Franţa şi Italia. El s-a afirmat foarte timpuriu, prin ciclurile de gravuri (acvaforte, pointe sèche, litografie) de pe la 1880, ca *Intermezzi*, *Amor şi Psyche*, *Descoperirea unei mănuşi*, precum şi prin cele 14 mari picturi murale şi frize, uleiuri pe lemn şi pe pînză din 1884, pentru somptuoasa vilă Albers din Steglitz-Berlin. Klinger a pictat în 1886 primul din seria tablourilor sale de mari dimensiuni *Judecata lui Paris*, un triptic în ulei pe pînză, de 320×720 cm, avînd o ramă foarte bogat sculptată, cu ghirlande şi măşti în altorelief (Kunsthistorisches Museum, Viena). Despre lucrare, André Breton spunea că un astfel de „exces de realism nu-şi mai găseşte (. . .) alt suport decît cel al intervenţiei celei mai emblematice poezii". Tabloul a fost ulterior cumpărat de arhitectul Alexander Hummel care, prin 1890, îşi construise vila „Eirene" la Triest, clădire ce va deveni de fapt un mare muzeu Klinger şi unde se vor mai afla şi *Pietà*, *Crucificarea* sau cea mai mare pînză a artistului, *Crist în Olimp* (550×970 cm), pictată în 1897 şi debordant de bogat încadrată, cu o ramă din altoreliefuri sculptate în marmuri colorate. Dar poate că adevărata patimă a lui Klinger pentru materiale colorate şi sclipitoare s-a ilustrat cel mai expresiv în faimosul *Monument al lui Beethoven*, creat în 1899—1902 pentru

Scanned with OKEN Scanner

muzeul de arte plastice din Leipzig şi care a fost expus într-o construcţie specială. Artistul nu se afla la prima sa sculptură. El crease, de pildă, în 1893 *Salomeea* (în acelaşi muzeu din Leipzig) din cinci feluri de marmuri, cu incrustaţii de chihlimbar şi pictură. Iar Beethoven a fost realizat într-o tehnică ce depăşeşte, ca varietate a materialelor, chiar şi tehnica antică chrise-lefantină. Prin 1908—1910 Klinger a mai creat *Monumentul lui Brahms*, pentru Musikhalle din Hamburg, iar în 1912—1913 l-a început pe cel al lui Richard Wagner pentru oraşul Leipzig, dar care a rămas neterminat.

Max Liebermann a fost primul pictor german modern interesat de noile curente franceze din a doua jumătate a secolului 19 şi, în general, de avangarda europeană. După ce învăţase între 1868 şi 1873 în atelierul pictorului belgian F. Pauwels la Şcoala de artă arhiducală din Weimar, el a studiat şi a lucrat mulţi ani la Paris, la Barbizon şi, concomitent, în Olanda. În mare măsură datorită lui şi împotriva ideologiei şovine, imperiale, s-a produs fluxul artiştilor germani spre Paris, precum şi invitaţiile multor artişti străini de a expune la Berlin. Astfel de schimburi artistice erau socotite cu totul suspecte în Germania lui Wilhelm II. Liebermann a fost privit ca cel mai important reprezentat al impresionismului din Germania. În realitate el s-a situat mai întîi pe poziţiile şcolii din Barbizon şi a fost înrîurit de olandezii din secolul 17, iar apoi a suferit influenţele pictorilor Manet şi Degas. Este adevărat însă că în raport cu stadiul general al picturii germane din acea epocă, scenele de gen şi peisajele lui Liebermann au adus un substanţial cîştig de lumină şi dinamism.

Ceilalţi doi pictori care au fost socotiţi, alături de Liebermann, ca principalii reprezentanţi ai impresionismului german — Lovis Corinth şi Max Slevogt — sînt de asemenea altfel orientaţi. Primul, ce a studiat şi el în Germania, Belgia şi Franţa, a debutat într-o viziune dinamică, cald colorată, ce amintea de studiile după Rubens făcute la Anvers, pentru ca apoi să evolueze spre un simbolism de tip *Jugendstil**, cu accente coloristice expresioniste. Iar Slevogt, care a studiat de asemenea în afară de Germania, în Franţa, Italia şi Olanda, călătorind şi în nordul Africii, a făcut o pictură luminoasă, de plain air, în tuşe puternice, puse evident, dintr-o dată. Foarte caracteristică pentru orientarea organizaţiei **B.S.** a fost şi poziţia lui Ludwig von Hofmann care, în pofida modalităţilor sale naturaliste, s-a exprimat de predilecţie prin alegorii simboliste, într-o viziune curbilineară, de o coloristică luminoasă dar rece, foarte tipic 1900. El se încadrează în mentalitatea secesiunii şi prin multilateralitatea creaţiei sale: pictură, grafică, decoraţie teatrală, afiş, proiecte pentru textile, legătorie de cărţi etc.

Dar sufletul organizaţiei **B.S.** a fost Walter Leistikow, pictor, grafician autor de tapiserii, tapete, mobilier, etc. şi scriitor. De predilecţie peisagist, el introducea în imaginile naturii — de un calm perfect, pictate în culori reci, în pete mari, decorative —, elementele viziunii sale simboliste: nimfe, păsări, etc. Plecînd de la realismul şcolii de pictură a lui Andreas Achenbach din Düsseldorf, Leistikow a suferit puternicele înrîuriri ale simbolismului european, mai ales prin imagistica lui Maeterlinck. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 39).

Blaue Vogel, der ~ (Pasărea albastră) v. *Golubaia Ptiţa*.

brutalism. O varietate a funcţionalismului, precizată în opera arhitecţilor englezi Alison şi Peter Smithson realizată în jurul anilor 1950. În acest sens un exemplu îl constituie *Şcoala din Huntingdon*, Norfolk. Siegfried Giedion crede că titulatura curentului ar deriva din unirea cuvîntului englez *Brute* cu numele *Alison*. Iar Regner Barnham afirmă că „prima persoană care a for-

Scanned with OKEN Scanner

mulat, la începutul verii 1954, termenul de *New-Brutalism*, a fost fie chiar Alison Smithson, fie un prieten al familiei, Guy Oddie, care dealtminteri avea obiceiul să-l strige pe Peter Smithson, „Brutus". Adepții acestui curent — printre care se mai află arhitecții Jack Lynn și Ivor Smith, autorii ansamblului de locuințe realizate în Park Hill, Scheffield, 1955—1961, sau italianul Vittoriano Vigano, autor al Institutului Marchiodi, Milano, 1957—1961, tind să exprime cît mai direct în plastica arhitecturii structura, materialele, ba chiar și instalațiile construcției. Astfel, pe linia b. se mai înscrie și marele arhitect american Louis Kahn autor, între altele, al construcției *Yale Art Gallery* (1952—1954), New Hawen, S.U.A. Deși consideră ca modele ideale opera lui Mies Van der Rohe și pe cea a lui Le Corbusier, adepții b. depășesc chiar și stadiul funcționalist al viziunii celor doi. Conceptul acesta, de o extremă rigoare funcționalistă, este uneori asemuit și cu un b. propriu-zis al formelor și al materialelor: de exemplu suprafețe de beton brut, lăsate așa cum arată după decofrare. Dar acest aspect singularizat nu este socotit îndeajuns pentru ca lucrarea să aparțină curentului. Esențialul rămîne absoluta condiționare funcțională, motiv pentru care adepții curentului socotesc, de pildă, *industrial design*-ul* un domeniu de creație exemplar. „Brutalismul — spune Barnham — are ca scop determinarea conceptului structural și spațial care *e necesar* fiecărei construcții în parte, din punct de vedere al organizării și al materialelor și, apoi, să le exprime cu cea mai riguroasă sinceritate, într-o formă care să fie unică". V. și *Funcționalism*.

Scanned with OKEN Scanner

C

cei patru v. *The Four.*

cei şapte v. *Die Sieben.*

cei şase v. *Die Sechs.*

cercetarea arhitecturală modernă *(M.A.R.S.;* în engl. Modern Arhitectural Research). Grup englez C.I.A.M.* care a depus o activitate deosebită în vremea ultimului război mondial. În 1947 grupul condus de arhitectul J. E. Richard a convocat şi organizat la Bridgwater primul congres C.I.A.M. postbelic. Cel de al doilea, organizat de acelaşi grup, a fost ţinut la Hoddesdon, lîngă Londra, în 1951.

Chicago, şcoala din ~ . Mişcare ce a pus bazele arhitecturii moderne, pe la 1880—1900, prin regăsirea acordului dintre expresia formelor şi structura tehnică a edificiului. Echilibrul fusese stricat în secolul 19 prin antagonismul dintre progresele tehnicii construcţiilor, pe de o parte şi criza arhitecturii academiste, intrată în faza ei eclectică, istoricistă, pe de altă parte. Noua tehnică a fierului în construcţie — primul rezultat spectaculos al dezvoltării industriei metalurgice din secolul 19 — deşi relativ larg folosită, pentru marile şi multiplele ei calităţi, era ascunsă ca o ruşine, sub suprastructuri false, neogotice, neorenascentiste sau, în general, eclectice. Clamînd împotriva „minciunii" din lumea formelor, împotriva arhitecturii „bastarde", arhitectul Viollet-le-Duc, unul din fondatorii *funcţionalismului**, denunţa pe la 1870: „Aceşti pilaştri, pe care îi credeţi din zidărie masivă, sînt cutii de cărămidă acoperite cu stuc care închid coloane de fontă. Această boltă ce pare o lucrare de piatră, este un schelet de fier acoperit cu ghips". Dar, pentru ca arhitecţii din Chicago să poată ridica, spre finele veacului, primii „zgîrie-nori", exprimînd direct, sincer, scheletul lor de oţel în formele exterioare ale edificiului, au fost necesare multe decenii de experienţe, atît în construcţie propriu-zis, cît şi în industria metalelor sau în cea a instalaţiilor de apă, canal, încălzire, ascensoare, etc. Lungul şir de aventuri tehnice a început la finele secolului 18 în Anglia, cu primul pod de fier din lume, peste rîul Severn, înalt de 15 m şi cu o deschidere liberă de 30 m, turnat în fabrica lui A. Darby după proiectul lui J. Wilkinson. Au urmat, tot în Anglia, alte construcţii metalice, de pildă, podul (1793—1796), din Sunderland, peste rîul Wear, de 72 m deschidere, turnat în uzina Rowland Burden după proiectul scriitorului politic american Th. Paine, precum şi cele ale marelui inginer Th. Telford, dintre care proiectul din 1801 al unui pod peste Tamisa, la Londra, de 22 m înălţime şi 200 m deschidere liberă, reprezenta un record al gîndirii tehnice, chiar dacă n-a fost realizat (din cauza scumpetei exproprierii caselor de pe maluri). Metalul fusese folosit şi în arhitectură încă de la finele secolului. Arhitectul V. Louis, de pildă, reconstruise în 1786 *Théatre Français* de la

Scanned with OKEN Scanner

Paris, după un incendiu, ridicînd acoperişul pe o şarpantă metalică. Şi tot cu un schelet metalic au acoperit, în 1811, *Hala grîului* din Paris, Bélanger, şi Brunet. O experienţă originală făcuse arhitectul englez J. Nash: construcţia *Pavilionului regal* (1815—1823) din Brighton, din coloane, grinzi şi şarpantă de fontă, inspirate din arta indiană. Lucrări interesante realizaseră şi constructorii de sere, cum au fost, de pildă, cei care au ridicat sera grădinii botanice (1833) din Paris, o foarte mare clădire, exclusiv din metal şi sticlă. Mai însemnate au fost însă alte construcţii metalice din Anglia. Seria lor începe cu *Filatura de bumbac* (1801) din Salford, clădire cu şapte etaje, realizată de M. Boulton şi J. Watt, din stîlpi şi grinzi de fontă în dublu T şi mergînd pînă la vestita rafinărie din 1845, cu opt etaje, construită din fier laminat de W. Fairbairn. La mijlocul secolului 19 s-a ridicat apoi o gigantică clădire din elemente prefabricate, de metal şi sticlă, acoperind 98 000 mp: vestitul *Crystal Palace* (1851) pavilionul central al primei Expoziţii universale de la Londra, opera lui Sir Joseph Paxton. În a doua jumătate a secolului construcţia metalică din Europa s-a dezvoltat într-un ritm din ce în ce mai accelerat, aşa cum au demonstrat-o numeroasele pavilioane de expoziţie, marile magazine universale, gările de cale ferată, instalaţiile portuare sau podurile, domenii în care a strălucit, de pildă, un inginer genial ca francezul Gustave Eiffel. El a construit, între altele, podul *Maria Pia* (1877—1878), pe rîul Douro, în Portugalia, magazinul universal *Au Bon Marché* (1876) din Paris (în colaborare cu L. A. Boileau), viaductul de la Garabit (1880—1884) pe rîul Truyère precum şi faimosul *turn Eiffel*, înalt de 300 m, ridicat la Paris în 1887—1889, cu prilejul expoziţiei universale, construcţie ce reprezenta un triumf uluitor al tehnicii acelei vremi.

Nu încape îndoială că arhitecţii din Chicago au cunoscut şi folosit rezultatele experienţei europene. Mulţi dintre ei învăţaseră dealtminteri în Europa şi, mai ales, la Paris. Nu trebuie uitată însă nici experienţa americanilor care construiau din fontă, a acelor „Cast iron architects" a căror epocă de afirmare, 1850—1880, se şi numeşte în S.U.A. „era fontei". Dintre aceştia, cel mai strălucit sau, poate, cel care s-a făcut cel mai cunoscut doar, a fost James Bogardus. După o carieră tipic americană, de „inventator", el patentase o serie de elemente tip de construcţie prefabricate, turnate din fontă. Cu astfel de elemente a construit încă din 1848 o fabrică cu cinci etaje, la New York. Dar marea inovaţie a lui Bogardus n-a constat aici doar în folosirea prefabricatelor, ci, în egală măsură şi în extinderea scheletului de fontă pînă la faţade astfel că zidurile exterioare portante au fost înlocuite cu piese metalice. Faptul a avut o mare însemnătate pentru evoluţia ulterioară a arhitecturii americane, chiar dacă Bogardus, ca toţi contemporanii săi dealtminteri, rămînea tributar stilurilor istoriciste. O lucrare caracteristică pentru concepţia sa a fost construcţia editurii *Harper and Brothers*, ridicată în 1854 la New York. Bogardus realizase faţadele clădirii aproape numai din sticlă, în pofida faptului că piesele de fontă fuseseră turnate în formă de coloane şi arce de Renaştere. Activitatea sa a fost, în general, foarte bogată atît în S.U.A., cît şi peste graniţe. Astfel, în 1874 el a trimis cu vaporul piesele unui edificiu gigant din fontă ce a fost montat în Cuba, la Santa Catalina, la c. 450 km de Havana. S-au păstrat pînă azi unele construcţii ale „erei de fontă", edificii cu ferestre late, mari şi schelet metalic, limpede exprimat în faţade, cum sînt, de pildă, cele de pe River Front, la St. Louis. S. Giedion consideră că „Acest tip de clădire constituie, fără îndoială, unul din izvoarele arhitecturii specific americane". Mai mult, prin cea mai îndrăzneaţă operă a sa (chiar dacă rămasă în stadiu de proiect), Bogardus a prevestit şi „zgîrie-

Scanned with OKEN Scanner

norii". E vorba de planurile *Pavilionului central* al expoziţiei universale (1853) din New York, o construcţie circulară uriaşă — 365 m diametru, 18 m înălţime — avînd faţadele din patru registre ordonate clasic, un fel de „Colliseum" din fontă. În centrul rotondei era prevăzut un turn înalt de 90 m, echipat cu ascensor (de curînd inventat de americanul Elisha Graves Otis), avînd şi sarcina de a susţine, suspendat cu cabluri, întregul acoperiş din tablă. Lucrarea urma să fie realizată în totalitate din piese metalice simple, prefabricate astfel ca după închiderea expoziţiei construcţia să poată fi demontată, iar piesele folosite aiurea.

Predecesori însemnaţi ai şcolii din Chicago au fost şi arhitecţii ce au contribuit, în continuare, la apariţia clădirilor înalte „zgîrie-nori". Printre ei se situează R. M. Hunt, autorul lui *Tribune Tower* (1872—1875), de la New York, construcţie cu zece etaje, fără schelet metalic, sau L. S. Buffington din Minneapolis, care afirma că ar fi inventat în 1880 „zgîrie-norii", inspirat de o frază a lui Viollet-le-Duc din lucrarea sa „Entretiens sur l'architecture" (1863, Convorbiri despre arhitectură): „... n-ar fi de mirare ca un arhitect cu simţ practic să proiecteze o mare construcţie, constînd dintr-un simplu schelet de fier, apărat de o îmbrăcăminte de piatră".

Dar poate că cel mai însemnat predecesor al şcolii rămîne tot Henry Hobson Richardson, despre care Fr. Choay spune că „a fost primul arhitect din Statele Unite care a ştiut să elaboreze un stil original, vădit eliberat de înriuririle europene". După ce a învăţat la universitatea Harvard el a plecat, în 1858, la Paris, unde a învăţat la Şcoala de arte frumoase. Richardson a lucrat apoi cîtva timp la marele arhitect francez H. Labrouste, tocmai în anii cînd îşi realiza capodopera, *Biblioteca naţională* (1862—1868), din Paris, lucrare de excepţională însemnătate pentru istoria construcţiilor de fier. Întors în America (1865) el a trecut apoi printr-o perioadă eclectică-istoricistă, obţinînd dealtminteri mari succese, atît la New York şi Boston, cît şi la Buffalo. După 1880 a ajuns însă la o viziune proprie, originală, ce a reprezentat apoi unul din principalele izvoare ale arhitecturii americane moderne. Lucrarea care i-a încoronat opera, constituind totodată un model pentru constructorii din Chicago, a fost *Antrepozitele magazinului Marshall Field* (1885—1887), dărîmate în 1930. Simplitatea monumentală şi logica compoziţională a formelor, precum şi marea economie în decoraţie a acestei construcţii, au înrîurit direct unele lucrări tot din Chicago, ca *Auditorium Building* (1886—1889) de Adler şi Sullivan sau *Rookery Building* (1885—1887) de Burnham şi Root, clădite încă în mod tradiţional, din zidărie portantă, fără schelet metalic. Dar la Chicago se ridicase deja, cu doi, trei ani înainte, primul „zgîrie-nori" modern, un imobil cu zece etaje destinat birourilor societăţii de asigurare *Home Insurance* (1883—1885), avînd schelet de oţel învelit în zidărie, toate camerele luminate la maximum prin ferestre mari şi fiind totodată rezistent la foc. Lucrarea era primul exemplu de ceea ce se va numi mai tîrziu *Chicago-Construction*, iar autorul ei, Wiliam Le Baron Jenney, va fi socotit şeful şcolii. El studiase (1854—1856) la Şcoala centrală de arte şi meserii din Paris, servise apoi (1861—1865), în vremea războiului de Secesiune, ca inginer-maior în corpul de geniu al generalului Sherman, stabilindu-se în 1868 la Chicago. Aproape toţi arhitecţii şcolii au învăţat şi în atelierul său. La vremea cînd sosise Jenney, Chicago atingea un ritm de dezvoltare uluitor. După ce vegetase multe decenii ca o colonie a cîtorva familii şi atinsese în 1823 doar numărul de 250 de locuitori, oraşul crescuse în 1850 la 30 000 de locuitori, continuînd apoi să se mărească. Marele „Boom" de afaceri a început însă abia după 1880, în pofida incendiului din 1871 ce distrusese

Scanned with OKEN Scanner

aproape tot oraşul şi a crizei economice catastrofale din 1873. Campania de construcţii, mai ales a aşa-numitelor „Buildinguri de afaceri", a căpătat dimensiuni şi viteze cu totul neobişnuite. Răsăreau ca din pămînt nenumărate imobile de 12—14 sau chiar 23 de etaje, pentru societăţi comerciale, de asigurare, hoteluri uriaşe sau edificii complexe ce cuprindeau atît birouri, cît şi un hotel sau teatru. Dacă W. Le Baron Jenney întemeiase în 1883 şcoala din Chicago prin *Home Insurance Building*, el atingea o culme în 1889 prin *Leiter Building*, un mare magazin cu opt etaje, prima construcţie din lume în care scheletul metalic a înlocuit absolut toate zidurile portante, exterioare şi interioare, prima expresie directă, fără nici un compromis, a osaturii rectangulare, în plastica exterioară a arhitecturii, ceea ce a dus totodată la naşterea ferestrelor mari, orizontale, ce vor fi numite apoi „Chicago Windows". *Leiter Building* fusese de asemenea prima construcţie cu fundaţie pe „radier" — un planşeu continuu ce permite aşezarea imobilului pe un teren mai slab, nisipos, etc. Iar reminiscenţele istoriciste fuseseră aproape total înlăturate, chiar şi din ornamentaţie.

O altă mare figură a şcolii şi, totodată, unul dintre teoreticienii de seamă ai funcţionalismului, a fost Louis Henry Sullivan. Cercetătorii americani îl situează printre primii trei mari arhitecţi ai Statelor Unite: după Richardson şi înaintea lui Frank Lloyd Wright, căruia Sullivan i-a fost maestru. După studiile făcute la Institutul politehnic din Massachusetts (1870—1873) şi un an în atelierul lui Jenney la Chicago, el a plecat în Europa, vizitînd Italia şi Franţa şi învăţînd (1874—1878), la Şcoala de arte frumoase din Paris, în atelierul lui Vaudremer. Revenind la Chicago a fost angajat de arhitectul Dankmar Adler, al cărui asociat avea să devină în 1881, la numai 24 de ani. Prima operă însemnată a cuplului, *Auditorium Building*, mărturisea fericita combinaţie dintre geniul tehnic şi organizatoric al lui Adler şi marea fantezie artistică a lui Sullivan. În cadrul acestei lucrări (la care a colaborat şi Wright, angajat ca desenator în 1887) ei au creat poate cea mai grandioasă sală de spectacole din acea vreme: cu 4 237 de locuri, planşeul curbat, în amfiteatru, plafonul parabolic şi avînd atît un admirabil echilibru spaţial, cît şi o acustică excepţională. Alte lucrări valoroase ale celor doi asociaţi au mai fost: *Wainwright Building* (1890—1891), St. Louis — primul „zgîrie-nori" cu schelet metalic construit de ei — *Schiller Building* (1892), Chicago, *Guarantee Trust Building* (1895—1896), Buffalo — vestit mai ales prin piloţii vizibili de la parter, nivelul acesta fiind total vitrat —, sau *Prudential Building* (1895), din acelaşi oraş. Printre ultimele lucrări create de Sullivan, după despărţirea de Adler, se mai numără două opere remarcabile din Chicago: *Gage Building* (1898) şi, mai cu seamă, marile magazine *Carson, Pirie and Scott* (1899—1904). Lucrarea din urmă a şi marcat o schimbare însemnată în viziunea arhitectului. În vreme ce majoritatea construcţiilor sale accentuaseră elementele verticale şi cu deosebire stîlpii de colţ, aici sensul compoziţional devine net orizontal, mişcare ce încadrează perfect ferestrele late, caracteristice şcolii: „Chicago Windows". Sullivan a început lucrarea prin transformarea magazinelor *Schlesinger and Mayer*, aşezate în centrul oraşului, la colţul dintre străzile State şi Madison, „cel mai comercial colţ al lumii", cum îl numeau contemporanii. În vremea primelor două etape ale execuţiei, cînd construcţia crescuse de la nouă etaje (prima unitate din 1899) la 12 etaje (a doua unitate, 1903—1904), magazinele au fost cumpărate de Carson, Pirie şi Scott. Ultima parte a lucrării a fost realizată în 1906 de agenţia de arhitectură a lui Daniel Burnham, care a respectat însă, fără schimbări esenţiale, proiectul lui Sullivan pentru primele două părţi ale construcţiei. În afară de turnul de colţ rotund,

Scanned with OKEN Scanner

impus de proprietari (tip ce apăruse înainte şi la magazinul *Printemps* din Paris) şi care strică perfecţia compoziţiei, magazinele *Carson, Pirie and Scott* reprezintă una din capodoperele şcolii, ca şi ale arhitecturii americane în general. S. Giedion crede că „în pofida caracterului său complex, clădirea lui Sullivan este dotată cu o forţă de expresie inegalabilă". „Toată faţada e executată cu o rigoare şi o precizie de care nu se apropie nici o altă construcţie a epocii. Faţă de o astfel de puritate a formei cele mai neînsemnate variaţii de proporţie devin perceptibile". Cariera lui Sullivan a confirmat pe deplin vestita sa afirmaţie, publicată în 1896, de „Lippincott's Magazine" după care în arhitectură „esenţa fiecărei probleme conţine şi sugerează propria sa soluţie".

Printre ceilalţi reprezentanţi ai şcolii se mai află William Holabird şi Martin Roche, cărora li se datoreşte, printre altele, *Tacoma Building* (1889, Chicago), precum şi Daniel Burnham şi John Wellborn Root, autori ai vestitului turn de sticlă cu 15 etaje, *Reliance Building* (1894, Chicago) — ultima lucrare în spiritul nou funcţional al şcolii, o anticipaţie a arhitecturii secolului 20, aşa cum va fi ea concepută de un Le Corbusier, Wright sau Van der Rohe. Root — pe bună dreptate socotit ca teoreticianul şcolii — confirma şi prin articolele sale faptul că arhitecţii din Chicago erau pe deplin conştienţi de revoluţia ce o încercau, prin acordul dintre structura tehnică şi plastica exterioară a construcţiei.

Pe la finele secolului 19 viziunea funcţionalistă a arhitecţilor din Chicago începea să se „demodeze" din pricina aşa-numitului „clasicism comercial": un asalt al prostului gust cu glazură istoricistă ce va bîntui Statele Unite vreme de cîteva decenii. Majoritatea „zgîrie-norilor" din New York, construiţi la începutul secolului 20, deşi au schelet de oţel şi uneori înălţimi ameţitoare, sînt realizaţi după formule stilistice preconcepute, false, fără nici o legătură structurală cu scheletul clădirii. Aşa e, de pildă, vestitul *Woolworth Building* din 1913, care atinsese un record de înălţime, 240 m, fiind conceput de arhitectul Cass Gilbert în pur stil... gotic. Un eveniment ce a contribuit mult la reînvierea istoricismului în America a fost şi faimoasa expoziţie universală din 1893 de la Chicago, unde se făcuseră adevărate reconstituiri: de la construcţiile Romei imperiale, pînă la cele ale Veneţiei medievale. Sullivan făcuse atunci o afirmaţie profetică: „Prejudiciul adus ţării de expoziţia universală din Chicago, va avea repercusiuni vreme de jumătate de veac".
Totuşi marele aport adus de şcoala din Chicago la evoluţia arhitecturii moderne nu va fi pierdut, ci continuat atît de europeni şi, mai ales, de şcoala americană al cărui şef va deveni Wright. (V. pl. 22).

c.i.a.m. v. *Congrese internaţionale de arhitectură modernă.*

club style v. *Modern Style.*

comitet permanent internaţional al arhitecţilor (C.P.I.A.; în fr.; Comité permanent international des architects). Creat în 1867 de vechea Societate centrală a arhitecţilor din Franţa, comitetul discuta cu deosebire probleme profesionale, cele ale concursurilor internaţionale sau cele ale învăţămîntului de specialitate şi mai puţin problemele orientării arhitecturii. Deşi activitatea sa nu a fost mereu la fel de susţinută, el a fiinţat totuşi pînă în 1948, cînd a fuzionat cu *R.I.A.**, constituindu-se astfel *U.I.A**.

congrese internaţionale de arhitectură modernă (C.I.A.M.; în fr.: Congrès internationaux d'architecture moderne). Primul congres a avut loc în 1928 în localitatea La Sarraz, Elveţia, iar ultimul în 1959, la Otterlo, Olanda. La

Scanned with OKEN Scanner

această organizaţie au aderat arhitecţi din patru continente şi 23 de ţări ce urmăreau „armonizarea elementelor din lumea modernă şi situarea arhitecturii pe adevăratele sale coordonate, de ordin economic şi sociologic, precum şi punerea arhitecturii efectiv în slujba omului". Cu alte cuvinte scopul final urmărit era eliberarea arhitecturii de „dominaţia sterilizatoare a Academiilor". Congresele au fost inaugurate în 26—28 iulie 1928 cînd, la invitaţia Hélène-i de Mondrat, în castelul său din La Sarraz (Elveţia), s-a reunit un grup format din arhitecţi de seamă ai vremii, în frunte cu Le Corbusier şi Siegfried Giedion, strălucit teoretician al arhitecturii moderne, ce avea să fie 28 de ani secretarul general şi sufletul organizaţiei. Primul preşedinte a fost arhitectul elveţian Karl Moser. Conform principiilor adoptate la Sarraz (întîlnire considerată drept Primul Congres) şi ratificate la cel de al doilea Congres de la Frankfurt am Main, C.I.A.M.-urile aveau ca scop:„1) să determine şi să precizeze natura problemelor care se pun arhitecturii din zilele noastre; 2) să dea o nouă definiţie însăşi ideii de arhitectură modernă; 3) să propage această idee la toate nivelele — tehnice, economice şi sociale — ale vieţii contemporane; 4) să păstreze faţă de problemele arhitecturii contemporane toată libertatea de gîndire, în alegerea şi elaborarea soluţiilor". Conform statutelor, C.I.A.M-urile aveau trei organisme executive: „1) Congresul sau Adunarea generală a membrilor; 2) C.I.R.P.A.C. — comitetul internaţional pentru rezolvarea problemelor arhitecturii contemporane; 3) Grupe de lucru, însărcinate cu studiul unor probleme speciale, în colaborare cu specialişti (nearhitecţi)". Comitetul director — C.I.R.P.A.C. — format din delegaţii grupurilor naţionale aleşi de congres, se întîlnea periodic între adunările generale. Al doilea congres de la Frankfurt am Main, 1929, a avut ca temă habitatul, problemă crucială a lumii moderne, grandios abordată dealtminteri şi de marea expoziţie de arhitectură a organizaţiei *Deutscher Werkbund**, ce se deschisese cu un an înainte la Weissenhoff — Stuttgart. Tema congresului „Locuinţa ieftină", a fost tratată în peste 100 de propuneri de unităţi, cu unul sau cu mai multe apartamente, datorate grupurilor din Europa sau S.U.A. Ele au fost apoi publicate, în 1930, de editura J. Hoffmann din Stuttgart, sub titlul „Die Wohnung für das Existenzminimum" (Locuinţa pentru nivelul minimal de trai). Preşedintele congresului a fost ales arhitectul Ernst May, şeful Oficiului de construcţii din Frankfurt. Sistemul standard de prezentare a proiectelor, propus de el — aceeaşi scară, acelaşi mod de desen, laviu, haşuri, etc. şi aceleaşi simbolizări — a reprezentat doar începutul unor studii ce se vor încheia abia după 1948, cu adoptarea definitivă a *Grilei* C.I.A.M. La acest rezultat final a contribuit în mod însemnat şi grupul condus de arhitectul Cornelis (Cor) van Eesteren prin studiile simbolizării limbajului grafic, specific proiectelor de urbanism.

Al treilea **c.i.a.m.** s-a ţinut la Bruxelles în 1930, cu sprijinul arhitectului şi urbanistului belgian Victor Bourgeois. Tema arăta orientarea mai hotărîtă a organizaţiei spre urbanism: „Metodele raţionale pentru construcţia grupurilor de locuinţe". Iar problemele dezbătute — „Cum să arate oraşul? Cu construcţii fără etaje, cu puţine sau mai multe etaje?", deci care e, în ultima analiză, cea mai raţională concepţie de sistematizare şi construcţie a oraşului? —, au deschis dramatica dezbatere despre metropola contemporană. Rezultatele dezbaterilor şi propunerilor desenate au fost publicate (1931) de aceeaşi editură din Stuttgart sub titlul „Razionelle Bebaungsweisen" (Metode raţionale de construcţie). În vremea congresului, arhitectul Moser a fost desărcinat, la cererea sa, din funcţia de preşedinte, în locul său fiind ales van Eesteren, directorul biroului de urbanism din Amsterdam.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru pregătirea următorului congres — unul din cele mai însemnate din istoria organizaţiei — membrii din C.I.R.P.A.C. s-au întrunit în trei sesiuni: 1931 — Berlin, 1932 — Barcelona şi 1933 — Paris. Al patrulea c.i.a.m., pe tema „Oraşul funcţional", ce fusese hotărît să se ţină la Moscova, s-a desfăşurat în iulie—august 1933 pe vasul grecesc „S. S. Patris II", într-o croazieră Marsilia-Atena şi retur, soldîndu-se cu rezultate însemnate, formulate în vestita „Chartă de la Atena". Ele au fost apoi, în 1942, foarte expresiv rezumate de arhitectul J. L. Sert, în cartea „Can our cities survive?" (Pot supravieţui oraşele noastre?). La congres au luat parte multe personalităţi din afara domeniului arhitecturii — pictori, poeţi, critici de artă etc. Materialul dezbătut a avut la bază trei studii urbanistice datorite grupului olandez al lui Cor van Eesteren, ce ilustrau „1) Folosirea solului; 2) reţeaua căilor de circulaţie ce leagă între ele diferite cartiere; 3) raporturile dintre oraş şi împrejurimile sale". „Toate aceste planuri — îşi amintea S. Giedion — au fost executate pe baza proiectului oraşului Amsterdam şi cu ajutorul unui sistem de semne ce făceau să se priceapă foarte uşor problemele puse. Ţelul acestei operaţii era de a se putea compara structurile oraşelor mici şi mari. Treizeci şi trei de oraşe au fost analizate după metoda noastră, printre care Londra, Paris, Berlin, Detroit, Los Angeles, Atena, Roma, Varşovia, Madrid, Zürich, etc. S-au putut compara astfel oraşele între ele, conform diverselor lor funcţii: habitat, muncă, loisir şi trafic". Pentru a îmbunătăţi condiţiile de viaţă din mediul urban şi, mai ales, pentru a preveni catastrofa către care merg oraşele ce continuă să se dezvolte haotic, „Charta de la Atena" făcea 95 de propuneri, grupate în cinci mari capitole: „Locuinţă", „Loisir", „Muncă", „Circulaţie", şi „Patrimoniu istoric". Cu toate criticile — dintre care unele justificate de altminteri — pe care acest document le-a suferit de atunci încoace, nu poate fi contestată influenţa salutară pe care a exercitat-o „Charta de la Atena" asupra dezvoltării arhitecturii şi urbanisticii mondiale din ultimele patru decenii.

Al cincilea congres, ţinut la Paris, în 1937, pe tema „Locuinţa şi loasirul", fusese iniţial conceput să dezbată materialul expoziţiei universale a cărei temă, conform propunerilor C.I.R.P.A.C.-ului, trebuia să fie „Expoziţia internaţională a locuinţei" şi nu „Artă şi tehnică" în general, cum a fost pînă la urmă. Oficialitatea franceză n-a răspuns la această propunere, cum n-a luat în consideraţie nici altă sugestie făcută în 1935 de Comitetul director: să se construiască la sud de Paris (la bastionul Kellermann), ca o anexă a Expoziţiei universale din 1937, o mare unitate cu apartamente pentru circa 3 000 de persoane. Proiectul, al cărui autor fusese Le Corbusier, urmărea să demonstreze practic cele mai bune soluţii ale problemelor habitatului modern, în spiritul *Unităţilor de locuit* realizate de arhitectul francez după război la Marsilia, Nantes-Rezé, Berlin sau Briey. Astfel, congresul s-a soldat doar cu întregirea teoretică a unor capitole din „Chartă" şi cu decizia ca următorul C.I.A.M. să se ţină în 1939 în S.U.A. Aceasta şi din pricină că un mare număr de membri europeni — W. Gropius, Moholy-Nagy, S. Giedion ş.a. — se aflau de cîţiva ani deja peste ocean, ca urmare a terorii hitleriste. Congresul nu s-a mai ţinut însă din cauza izbucnirii războiului. Unele grupe şi-au continuat totuşi munca, chiar şi sub ocupaţia germană. Aşa a fost cazul grupului francez care a fundat în 1941 asociaţia A.S.C.O.R.A.L.*, sau al grupului olandez care a lucrat clandestin, pregătind proiectele reconstrucţiei Rotterdamului. Alte grupe şi-au pus problemele ce urmau să devină actuale după război: grupul de la New York, intitulat C.I.A.M. — *Chapter for Relief and Post-War-Planning* (grupul C.I.A.M. pentru ajutor şi planificare postbelică),

format din Gropius, Lönberg-Holm, Richard Neutra, J. L. Sert, S. Giedion, Stamo Papadaki sau grupul englez, numit *M.A.R.S.**, ce a avut o activitate remarcabilă, realizînd noi proiecte urbanistice pentru după război.

Al şaselea **c.i.a.m.**, ţinut după război, în 1947, la Bridgwater, Anglia, a fost iniţiat de grupul M.A.R.S. Trecuseră zece ani de la ultima întîlnire şi trebuiau deci, reformulate principalele ţeluri şi analizată activitatea grupurilor. Bilanţul creaţiei şi activitatea membrilor C.I.A.M.-urilor au fost expuse într-o lucrare a lui Giedion „A Decade of New Architecture" (Un deceniu de arhitectură nouă), apărută la Zürich în 1951.

În al şaselea congres s-au precizat cele două poziţii deosebite ce vor contribui, în bună măsură, la criza **c.i.a.m.**-urilor de mai tîrziu. Ele au apărut în legătură cu raporturile dintre arhitectură şi estetică, domeniu pe care organizaţia nu-l pusese încă niciodată, în mod expres, în dezbatere. Grupul M.A.R.S. pleca de la criteriul satisfacerii gustului marelui public; în vreme ce pictorul Hans Arp şi Giedion analizau mai ales problemele ridicate de colaborarea dintre arhitecţi, pictori şi sculptori.

Al şaptelea congres ţinut în 1949 la Bergamo, Italia, fără o temă precisă, a abordat cu deosebire problemele noilor oraşe şi cele ale noilor centre sociale. Congresul a adoptat definitiv „Grila C.I.A.M." la care se adăugaseră şi propunerile făcute de grupul A.S.C.O.R.A.L., referitoare la standardizarea formatului planşelor. Ansamblul prescripţiilor prevăzute de grila **c.i.a.m.** a fost publicat în acelaşi an de revista „Architecture d'aujourd'hui". În dezbaterile celui de al şaptelea congres — la care au luat parte mulţi arhitecţi şi artişti tineri, s-au precizat şi mai mult deosebirile dintre cele două poziţii principale, faţă de raportul *arhitectură-estetică* şi s-a ales un nou preşedinte, J. L. Sert.

Al optulea **c.i.a.m.**, din 1951, organizat tot de grupul M.A.R.S., la Hoddesdon, lîngă Londra, a avut ca temă „Inima oraşului". Se vădea acum orientarea C.I.A.M.-urilor din ultima perioadă spre problemele ridicate de relaţiile dintre om şi oraş: „Drepturile pietonului", „Organizarea loisir-ului", „Condiţiile de muncă şi locuinţă", etc. Cu acest prilej Le Corbusier a prezentat pentru prima oară, schiţele urbanizării oraşului indian Chandigarh.

Al nouălea C.I.A.M. ţinut în 1953 la Aix-en-Provence (Franţa) a fost organizat de grupul A.S.C.O.R.A.L., avînd ca temă centrală, din nou *Habitatul* dar văzut într-o perspectivă nouă, lărgită, în care se reexaminau, în ultimă analiză, chiar relaţiile dintre familie şi societate. Mulţi membri, sesizînd faptul că organizaţia e ameninţată de un proces de „academizare", fenomen deloc neobişnuit după un sfert de veac de existenţă, congresul a încredinţat unui grup de tineri arhitecţi olandezi — *Team X*(*) —, organizarea următoarei întîlniri.

Al zecelea **c.i.a.m.**, de fapt ultimul, s-a ţinut în 1956, în Jugoslavia la Dubrovnik, tot pe tema generală a *habitatului*. Scopul adunării era însă atît de a completa, cît şi de a revizui unele capitole ale „Chartei de la Atena", stabilind tezele unei noi „Charte a habitatului". Dar arhitectul Sert şi colaboratorii săi de la Universitatea Harvard, însărcinaţi cu redactarea acesteia, n-au mai izbutit să-şi îndeplinească misiunea din pricina dizolvării organizaţiei. Faţă de contestaţiile tinerilor membri ai grupului Team X, vechiul comitet director a demisionat în bloc, propunînd dizolvarea organizaţiei şi înfiinţarea alteia. Totuşi, peste trei ani a mai avut loc o întîlnire în Olanda la Otterlo, unde s-au continuat de fapt lucrările congresului al zecelea de la Dubrovnik. Rezultatul lucrărilor şi concluziile acestui ultim congres au fost publicate de Oscar Newman sub titlul „C.I.A.M. 59 in Otterlo".

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate criticile suferite, bilanţul de ansamblu al celor peste trei decenii de activitate a organizaţiei este departe de a fi negativ. Gropius afirma cu puţin înaintea morţii sale: „Acţiunea **c.i.a.m.**-urilor a avut drept rezultat purificarea arhitecturii europene. Şi faptul cel mai important a fost nevoia resimţită de arhitecţi ca, într-o lume unde eforturile disperate creaseră confuzii, să-şi unească străduaniile într-un grup supranaţional, cu scopul de a studia multiplele aspecte ale problemelor pe care ei trebuiau să le înfrunte în totalitatea lor. Voinţa de a porni de la o concepţie de ansamblu care să se situeze mai presus de obiectivele particulare a determinat atitudinea, convingerile şi credinţa membrilor C.I.A.M.".

consiliu internaţional al societăţilor de industrial design *(I.C.S.I.D.*, în engl.: International Council of Societies of Industrial Design). For mondial al *design*(*)-ului, organizaţie tutelată de U.N.E.S.C.O., înfiinţată în 27 iunie 1957 la Londra, azi cu sediul în Bruxelles. Din 1959 adunările generale şi congresele s-au succedat cu regularitate la fiecare doi ani, în diferite oraşe ale Europei sau ale Americii, punînd în dezbatere cele mai arzătoare probleme ale domeniului, prezentînd analize şi studii temeinice, organizînd expoziţii şi concursuri. În 1968 I.C.S.I.D. cuprindea ca membre 46 de societăţi din 32 de ţări, precum şi numeroşi membri individuali, designeri din ţările unde nu există societăţi. Consiliul este alcătuit din patru comisii de lucru: 1. — Comisia de educaţie care studiază problemele învăţămîntului de specialitate; 2. — Comisia ce studiază problemele definiţiei domeniului şi ale profesiunii, precum şi probleme de doctrină; 3. — Comisia comunicaţiilor vizuale; 4. — Comisia practicii şi eticii profesionale. În cadrul consiliului mai funcţionează un comitet de consultaţii şi control ce acordă asistenţă celor ce doresc să organizeze concursuri sau expoziţii naţionale sau internaţionale. V. şi *Design, Industrial* ~ .

constructivism. Una din mişcările artistice cele mai caracteristice pentru era maşinismului, apărută în Rusia după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie (1917). Ea îşi are originea atît în *funcţionalism**, cum o dovedeşte preţul pus de **c.** pe valorile expresive ale structurilor sau, în general, pe relaţia echilibrată dintre funcţie şi formă, cît şi în *cubism**, cum o dovedeşte însemnătatea ce o capătă în concepţia sa spaţiul şi timpul, volumele deschise şi transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte însă naşterea **c.** este un rezultat imediat al evoluţiei avangardei ruse antebelice: de la *Mir iskusstva** pînă la suprematism. În procesul complex al cristalizării mişcării e greu de deslușit exact contribuţia fiecărui artist în parte. Mulţi cercetători sînt totuşi de acord să-l considere ca principal promotor pe Vladimir Tatlin, care-şi prezentase primele *reliefuri pictate* în 1913, iar primele *construcţii* suspendate cu fire metalice — un fel de „maşini" (J. Cassou) — în 1915. Născut la Harkov, Tatlin şi-a împărţit anii adolescenţei între studiile de la şcoala de arte din Penza şi călătoriile făcute ca marinar prin mai tot Orientul apropiat. În 1909 el a plecat la Moscova, unde s-a înscris la Academia de pictură, sculptură şi arhitectură. Aci a locuit şi a lucrat cîţiva ani găzduind o vreme pe viitorul arhitect şi decorator V. Al. Vesnin. Tatlin s-a orientat curînd spre avangardă, participînd în 1910 la expoziţia din Moscova a grupului „Valetul de caro" (al cărui animator era pictorul Mihail Larionov — creatorul „Lucismului"), realizînd în 1911 decorurile pentru piesa „Împăratul Maximilian şi fiul său Adolf" sau expunînd în 1912, tot la Moscova, cu grupul „Coada de măgar". Artistul parcurgea pe atunci prima fază a carierei sale, de pictură figurativă, inspirată atît din stilul vechilor icoane ruse cît şi din pictura lui

Cézanne sau cea a fovismului, direcţii pe care le cunoscuse mai ales prin intermediul lui Larionov şi al soţiei acestuia, pictoriţa Natalia Goncearova. Dealtminteri un astfel de drum de la Cézanne-ism şi fovism, prin cubism, pînă la pictura abstractă, aveau să facă cei mai mulţi avangardişti ruşi, printre care şi Kasimir Malevici, creatorul „suprematismului", bun prieten al lui Tatlin. Acesta din urmă nu şi-a recunoscut însă vreodată apartenenţa la o mişcare anume. În 1913, plecînd la Berlin cu un grup de muzică populară rusă, el ajunge şi la Paris, unde vizitează atelierul lui Picasso în vreme cînd acesta încerca „construcţii" din lemn, carton şi alte materiale. Unii specialişti acordă o deosebită însemnătate faptului, punîndu-l în directă legătură cu expoziţia primelor „reliefuri pictate" ce o deschide Tatlin după întoarcerea la Moscova, în atelierul său din str. Ostojenka. Metoda fusese într-adevăr folosită cu puţin înainte, atît de Picasso cît şi de Al. Archipenko în „sculpto-picturile" sale. Reliefurile lui Tatlin însă -- combinaţii din metal, lemn, ghips, gudron, mastic, etc., colorate sau lăcuite, stropite cu nisip sau cu sticlă pisată — nu mai aveau contingenţe cu sfera figurativului, tinzînd a deveni *construcţii pure*. Dar primele sale construcţii propriu-zis *spaţiale* apar abia în 1915, după întoarcerea dintr-o nouă călătorie pe mare. Tatlin a prezentat mai întîi cîteva „Contra-reliefuri" sau „Construcţii de colţ" — după propriile sale expresii — în expoziţia organizată la Sankt-Petersburg de pictorul Ivan Puni în martie 1915 şi intitulată „Tramway W" şi apoi, în acelaşi an, un număr mai mare de piese, la expoziţia cu titlul „0,10; Ultima expoziţie futuristă", unde i se rezervase o sală întreagă. Aici, în construcţiile lui Tatlin din 1915, false maşini suspendate cu fire metalice, compoziţii uşoare, aeriene, elegant echilibrate, unele aşezate la colţul încăperilor, piese ce par că măresc limitele perceptibile ale spaţiului ambiant şi care se leagănă la orice adiere se află, în ultimă analiză, atît primele izvoare ale artei cinetice cît şi unele din sursele *structurilor spaţiale** sau ale *industrial design**-ului de azi. Expoziţia organizată de Tatlin cu un an mai tîrziu la Moscova, numită „Depozitul", a arătat înrîurirea exercitată de „construcţiile" sale, într-un timp atît de scurt, asupra unor artişti tineri ca Al. Rodcenko, Liubov Popova, sau chiar asupra lui Malevici. Prima aplicaţie practică a „contra-reliefurilor" a făcut-o Tatlin în 1917, decorînd „Cafeneaua pitorească" din Moscova, în colaborare cu Gh. Yaculov şi cu Rodcenko. Odată cu Revoluţia din 1917, începe şi pentru Tatlin o perioadă de activitate variată şi trepidantă. El a lucrat pînă prin 1932 atît ca profesor la V.K.H.U.T.E.M.A.S. (Studiourile superioare tehnico-artistice) din Moscova şi la S.V.O.M.A.S. (Studiourile populare de artă) din Leningrad sau ca activist de frunte la I.Z.O. (Comitetul poporului pentru cultură), cît şi ca designer, decorator sau grafician. Înaintea Revoluţiei nu se precizase încă nici una din tezele teoretice ale c. Ele se vor elabora abia după 1917, stimulate în cea mai mare parte de înfocatele dezbateri ce aveau ca principal subiect rolul artistului şi al artei în noua societate comunistă. Principalul centru al discuţiilor din anii 1918—1920 l-a constituit V.K.H.U.T.E.M.A.S.-ul. Acum încep să se precizeze şi cele două grupe opuse ca principii din cadrul c. Una era cea a partizanilor lui Tatlin care pledau pentru ideea *artistului-inginer*, a angrenării directe şi imediate a artei în producţie, grupă numită a *Constructivismului practic* sau a *Productivismului*, căreia i-au aparţinut artişti ca Al. Rodcenko şi soţia sa Varvara Stepanova, Al. Vesnin, Liubov Popova El. Lissitsky, Alexandra Exter sau Alexei Gan şi teoreticieni ca Osip Brik şi Tarabukin. Cealaltă grupă, a aşa-numitului *Constructivism estetic*, a fost fundamentată teoretic de fraţii Pevsner. Printre premergătorii direcţiei *productiviste* s-a aflat şi pictoriţa Olga Rosanova. Ea studiase înainte de război la

Scanned with OKEN Scanner

Şcoala de arte industriale Stroganov din Moscova şi se afirmase apoi ca una din reprezentantele de valoare ale avangardei. Imediat după revoluţie s-a dăruit total muncii de reorganizare a artelor industriale, redactînd un adevărat „Program de reconciliere a artei cu industria", ce avea să fie preluat şi aplicat de productivişti. Tatlin însuşi a rămas mai departe un izolat, neluînd parte la dezbateri, neredactînd şi nesemnînd vreun manifest. Totuşi, opera sa teoretică, constînd din cursurile despre „Cultura materială", nu e deloc neglijabilă. Dar principala sa creaţie — ca designer — s-a situat în cele mai practice domenii ale producţiei: el a studiat, printre altele, un nou tip de scaun din ţeavă metalică, ce rivalizează cu cele proiectate la *Bauhaus** de un Marcel Breuer sau Josef Albers, o sobă care să dea maximum de randament, cu minimum de combustibil, un tip de haine muncitoreşti care să permită maximum de mişcări, să fie maximum de călduroase, cu minimum de material ş.a.m.d., precum se va pasiona mai tîrziu de design-ul planoarelor. Firește că Tatlin n-a renunţat niciodată la creaţia sculpturală independentă şi una dintre realizările sale cele mai însemnate — prototip de viziune c. — rămîne macheta *Monumentului Internaţionalei a III-a*, o piesă metalică de spirit ascensional, în spirală, datînd din 1919—1920 (Muzeul rus, Leningrad). Ideile sale au fost preluate şi teoretizate de Osip Brik, Tarabukin sau de tipograful şi graficianul Alexei Gan, precum şi mai ales de sculptorul A. Rodcenko, cel mai pasionat propagandist al productivismului. Ei plecau de la teza după care artistul trebuie să devină un tehnician, fiind obligat să folosească metodele industriale, spre a contribui direct la producţia bunurilor materiale. După, părerea lor arta va putea fi pusă într-adevăr în slujba societăţii doar atunci cînd „artistul-inginer" va organiza armonia întregului mediu ambiental. Iar în ultimă analiză, *maşina*, izvor de putere al lumii moderne, trebuie să devină o „producătoare de artă". Nu e greu de observat ce consecinţe însemnate au putut avea astfel de teze, pentru dezvoltarea arhitecturii şi a design-ului secolului 20. Rolul jucat de fraţii Pevsner în procesul elaborării ideologiei c. este cu totul deosebit. Sculptorii Antoine Pevsner şi Naum Gabo (şi-a luat numele de Gabo spre a se deosebi de fratele său) reveniseră în ţară după Revoluţie. Pevsner studiase pictura la Academia de arte din Kiev şi apoi, un an, la cea din Sankt-Petersburg, după care plecase la Paris, în 1911. Aici a avut prilejul să vadă prima expoziţie cubistă — la Salonul Independenţilor — dar nu a rămas multă vreme, întorcîndu-se în ţară. În 1913 el se află din nou la Paris, de astă dată pentru o perioadă mai lungă, în care suferă înrîuririle sculptorului Archipenko, din faza sa cubistă, precum şi pe cele ale pictorilor cubişti din grupul „La section d'or". După cum va relata prin 1948 fratele său, Pevsner a fost impresionat în mod special de expoziţia din 1913 a pictorului italian Umberto Boccioni. Gabo n-a frecventat nici o şcoală de artă. El studiase medicina din 1909, la München, concomitent cu fizica şi matematica, audiind totodată şi cursurile de istoria artei ale lui H. Wölfflin. Îl cunoscuse pe pictorul Kandinski şi îi citise lucrarea „Über das Geistige in der Kunst" (Despre spiritual în artă). În 1913 şi 1914 Gabo călătoreşte la Paris unde, prin intermediul fratelui său, ia contact cu lumea artistică şi, mai ales, cu pictorii cubişti. Curînd după aceea încearcă primele sale sculpturi. Între 1915 şi 1917 fraţii Pevsner locuiesc în Norvegia, la Oslo, unde elaborează noua viziune ce va deveni cunoscută sub titulatura de c. Read crede că în această colaborare, „Antoine Pevsner aducea fără îndoială cunoştinţele sale tehnice, artistice şi Naum cunoaşterea sa ştiinţifică a materialelor şi a formei. Prin studiile sale de fizică Naum învăţase să ridice construcţii tridimensionale care ilustrau formule matematice; astfel s-a produs fuziunea dintre

Scanned with OKEN Scanner

o viziune artistică şi o metodă ştiinţifică". Sosiţi la Moscova după Revoluţie, fraţii Pevsner vor fi foarte activi în dezbaterile de la V.K.H.U.T.E.M.A.S. unde dealtminteri Antoine devenise titularul unui atelier de pictură, iar Naum — deşi fără vreo numire oficială — preda sculptura. Divergenţele dintre cele două grupe de c. se accentuau. „Conflictul ideologic — povesteşte Gabo — dintre grupul nostru şi cel al lui Tatlin (...) a făcut ca sciziunea dintre noi să se accentueze, obligîndu-ne să facem o declaraţie publică. Grupul lui Tatlin cerea abolirea artei, sub pretextul că ea ar reprezenta un estetism depăşit, aparţinînd societăţii capitaliste şi chema artiştii care lucrau la construcţii spaţiale să abandoneze acest *divertisment*, pentru a face lucruri utile vieţii materiale şi fiinţei omului — să conceapă scaune şi mese, să construiască cuptoare, case etc. Noi ne-am opus acestor idei (...), acestui soi de nihilism...". „Declaraţia publică" a fraţilor Pevsner a fost vestitul „Manifest realist" redactat şi publicat în 5 august 1920 la Moscova, cu prilejul expoziţiei lor de sculptură în aer liber, dintr-un parc de pe bulevardul Tverskoi. Principalele idei ale manifestului derivă din teza fundamentală după care „spaţiul şi timpul sînt unicele forme pe care este construită viaţa şi pe ele trebuie înălţată deci şi arta. Transpunerea percepţiilor noastre despre lume sub formă de spaţiu şi timp este unicul scop al artei noastre plastice". De aici decurg „cele cinci principii de bază" ale c.: „1)... renunţăm la culoare ca element plastic în pictură: culoarea este suprafaţa optică idealizată a obiectelor; este o impresie exterioară şi superficială; este un accident care n-are nimic comun cu esenţa cea mai intimă a obiectului. Afirmăm că tonalitatea substanţei, adică corpul ei material ce absoarbe lumina, este unica realitate picturală. 2) Renunţăm la linie ca valoare descriptivă: în viaţă nu există linii descriptive; descrierea este un semn uman accidental... Afirmăm că linia este valabilă doar ca direcţie a forţelor statice şi a ritmurilor lor în obiecte. 3) Renunţăm la volum ca formă spaţială, picturală şi plastică (...). Afirmăm valoarea profunzimii drept unică formă spaţială picturală şi sculpturală. 4) Renunţăm la sculptură ca masă înţeleasă drept element sculptural. Orice inginer ştie că forţele statice ale unui corp solid şi forţa sa materială nu depind de cantitatea masei... De aceea reintroducem în sculptură linia ca direcţie şi, cu aceasta, afirmăm că profunzimea este o formă spaţială. 5) Renunţăm la prejudecata artistică înrădăcinată de secole, după care ritmurile statice sînt unicele elemente ale artelor plastice. Afirmăm că în aceste arte există noul element al ritmurilor cinetice, ca forme fundamentale ale percepţiei pe care noi o avem despre realitate". E uşor de înţeles în ce măsură au înrîurit principiile c. noua concepţie funcţionalistă a corespondenţei dintre structură şi forma exterioară — mai ales însemnată în arhitectură — precum şi înclinaţia spre volume transparente, compoziţii deschise sau ritmuri cinetice. O altă teză generală, proprie ambelor grupuri c., a fost aceea a „contemporaneităţii" metodelor tehnice. În consecinţă, se promovau cele mai noi materiale şi metodologii tehnico-industriale, nu numai în arhitectură, ci şi în sculptură, scenografie etc. Cu toate confuziile sale proletcultiste, grupul „c. practic" a contribuit şi el, într-un mod însemnat, la dezvoltarea artei şi arhitecturii moderne şi îndeosebi a industrial design-ului. „Programul grupului productivist" — manifest redactat de Rodcenko şi Varvara Stepanova tot în 1920, cu prilejul expoziţiei lor de la Moscova — ce venea ca un răspuns „Manifestul realist" al fraţilor Pevsner —, prezenta mai întîi trei principii generale, programatice: „1. Concepţia fundamentală unică este comunismul ştiinţific, bazat pe teoria materialismului istoric. 2. Cunoaşterea proceselor experimentale ale Sovietelor determină grupul să transfere activităţile sale

de cercetare de la abstract la real. 3. Elementele specifice ale activității grupului, adică tectonica, construcția și produsul, justifică ideologic, teoretic și prin experiență schimbarea elementelor materiale ale culturii industriale în volum, plan, culoare, spațiu și lumină". Manifestul continua apoi cu un program de activitate privind insistent creația unei noi culturi vizuale de tip design, intrînd însă mereu mai mult în considerații utopice, ca de pildă „Incompatibilitatea dintre activitatea artistică și producția intelectuală" și ajungînd pînă la urmă la sloganuri ca: „1. Jos Arta, trăiască tehnica. 2. Religia este minciună, arta este minciună...", sau „3. Jos cu menținerea tradițiilor artistice, trăiască tehnicianul constructivist".

Totuși, impactul constructiviștilor asupra tuturor domeniilor artei sovietice a fost, în anii de după Revoluție, excepțional. În arhitectură, de pildă, s-au realizat puține construcții, printre care au fost mai însemnate: *Mausoleul lui Lenin* (1924) din Piața Roșie, Moscova, de Alexei Sciusev, *Clubul* comunei Znev (1926), de Ilia Golossov, *Direcția generală a industriei* din Harkov (1929) de Serafinov sau *Pavilionul sovietic* de la Expoziția internațională de arte decorative (1925), Paris, de Konstantin Melnikov. Dar nenumăratele proiecte datorate arhitecților Al. și V. Vesnin, Iacob Cernigov, I. Golossov, A. Silcenko, El Lissitzki, I. I. Leonidov (care concepuse în 1927 o uriașă sferă de sticlă și metal, suspendată pe cabluri și care urma să constituie un auditorium pentru 4 000 de persoane) ș.a. sau chiar lui Malevici și Naum Gabo — cu toate că au rămas doar pe hîrtie sau în machete de ghips — au avut un răsunet internațional. Iar expoziția sovietică de la Paris (1925) dominată de c. în mobilier, tapiserie, pictură, sculptură, grafică, fotomontaje, afișe etc. a demonstrat că artiștii sovietici erau, la acea vreme, printre cei mai moderniști din Europa.

Un alt domeniu în care c. sovietic a avut un rol hotărîtor este *scenografia modernă**. Marele regizor Tairov, director la Kamernîi Teatr din Moscova, ce fusese încă înainte de 1917 un susținător al constructiviștilor, le-a dat apoi prilejul unor foarte interesante realizări scenografice, Alexandrei Exter și lui Yakulov. Și tot Tairov e cel ce a folosit, prima oară în istoria teatrului, un arhitect ca decorator, pe Al. Vesnin, care a montat în 1920 piesa lui Paul Claudel, „Îngerul a vestit pe Maria" și în 1922 „Fedra" de Racine. Camilla Gray socotește că cea mai deplină realizare a c. în teatru a fost ilustrată mai întîi de concepția lui Tairov despre „Teatrul în cerc" și apoi de cea a lui Vsevolod Meyerhold, denumită „Bio-mecanică". El a fost în general unul din cei mai înfocați propagatori ai c. și dintre cei ce l-au aplicat cel mai deplin în teatru. Printre decoratorii ce au lucrat cu Meyerhold s-au aflat, mai ales, Varvara Stepanova și Liubov Popova. c. a dat un impuls substanțial și designului tipografic. El Lissitzki, Klutsis, frații Sternberg, Favorski sau Rodcenko și Alexei Gan au realizat afișe, timbre, ilustrații de carte și, în general, lucrări destinate tiparului. Rodcenko a fost și unul dintre marii fotografi ai veacului, elaborînd și o metodă în această artă, pe o linie similară cu cea a experiențelor marelui cineast documentarist Dziga Vertov, numită „Camera-Ochi" și „Kino-Pravda" sau cu încercările lui Serghei Eisenstein din primele sale filme, unde era călăuzit de o concepție strict constructivistă, de obținere a momentelor de maximă tensiune prin imagini cu unghiul redus. Rodcenko este probabil și inventatorul fotomontajului, modalitatea necunoscută pînă atunci și în care a ilustrat, în 1923, antologia poemelor lui Maiakovski, intitulată „Despre Asta!".

Un rol deosebit în cadrul mișcării c. — atît în Uniunea Sovietică cît și în străinătate — l-a jucat El Lissitzki, arhitect, afișist, grafician, autor de foto-

montaje, proiectant de expoziţii etc. El a studiat, împotriva voinţei sale, ingineria la Darmstadt (1909—1914), fiind de fapt atras doar de artele plastice. În aceşti ani a călătorit mult în mai toată Europa, studiind muzeele şi monumentele, pictînd şi desenînd. Iar în 1912 a expus pentru prima oară la „Asociaţia artistică" din Sankt-Petersburg. La izbucnirea războiului, Lissitzki se afla la Moscova, unde a lucrat cîţiva ani în atelierul unui arhitect, făcîndu-şi ucenicia şi în acest domeniu. În 1916 a expus cu grupul „Valetul de Caro", iar în 1917, cu asociaţia Mir Iskusstva. După revoluţie Lissitzki devine membru al consiliului I.Z.O., lucrează la pavoazări publice, începe să colaboreze cu pictorul Marc Chagall la ilustraţii de cărţi, ce erau publicate mai ales la Kiev. În 1918 e numit profesor de arhitectură şi grafică la Academia de arte frumoase din Kiev, al cărei director devenise Chagall. Aici, în 1920, a creat Lissitzki vestita „Istorie a celor două pătrate" (publicată în 1922), operă cu totul reprezentativă a graficii moderne şi caracteristică pentru viziunea c. a autorului, în care se citesc însă şi rădăcinile suprematiste ale mişcării. În acelaşi an se întoarce la Moscova unde primeşte o catedră la V.K.H.U.T.E.M.A.S. În 1921 pleacă în Germania unde editează, în colaborare cu scriitorul Ilia Ehrenburg, o revistă artistică trilingvă, intitulată „Veşci — Objet — Gegenstand" (Obiect), şi întemeiază, împreună cu olandezul Theo van Doesburg „Internaţionala constructivistă". La această organizaţie aderă şi ceilalţi reprezentanţi ai *neoplasticismului**, arhitecţii Cor van Eesteren, Gerrit T. Rietveld, Mart Stam, pictorul Piet Mondrian sau sculptorul Georges Vantongerloo. Manifestul Internaţionalei constructiviste, publicat în revista „De Stijl", accentua teza după care maşina este modelul suprem de construcţie, propunînd ca pildă de perfectă logică structurală automobilul, avionul sau vaporul. Teza fusese, dealtminteri, în acei ani expusă şi de Le Corbusier în revista *L'Esprit Nouveau**. Din 1921 Lissitsky s-a ocupat în mod preponderent atît de arhitectură, cît şi de fotomontaje, de grafică sau în general de proiectarea expoziţiilor — domeniu în care a fost unul dintre principalii pionieri europeni. În 1924 el realizează, în colaborare cu Mart Stam, proiectele acelor faimoşi „stîlpi-nori", turnuri multietaje ce susţin o mare construcţie orizontală în consolă, reprezentînd o soluţie urbanistică extrem de îndrăzneaţă pentru aerisirea oraşelor şi prevenirea sufocării lor din pricina circulaţiei automobile. Dar propunerile acestea au rămas doar pe hîrtie.

c. a avut în general consecinţe însemnate în dezvoltarea artei şi arhitecturii mondiale, aşa cum o mărturiseşte, de pildă, opera sculptorului Oskar Schlemmer, cea a arhitecţilor Breuer, Gropius, Mies Van der Rohe sau chiar cea a lui Le Corbusier. V. *Cubism*; *Funcţionalism*; *Neoplasticism*. (V. pl. 32, 43, 44, 45, 46).

coup de fouet, style ~ (Stil lovitură de bici). Cea mai curentă denumire a *artei 1900** din Belgia, dar semnificînd mai ales modalitatea de expresie dinamică, lineară, curbilinie, concepută de arhitectul Victor Horta. Plecînd de la experienţa constructorilor în fier din Europa şi America, el a realizat valori spaţiale transparente, mişcătoare, fluide chiar, determinate de structuri lineare flexibile ce sînt totodată armături ornamentale, deseori comparate cu „aripa de libelulă", sau cu „pînza de păianjen". În opera lui Horta motivul decorativ are un rol decisiv. Limbajul său linear care, deşi abstract, este de inspiraţie biomorfă, mai ales florală, a însemnat naşterea unui adevărat nou vocabular ornamental, înrîurind pe mai mulţi artişti. Cu toate că nu se poate preciza succesiunea etapelor din evoluţia viziunii sale, nici ordinea fazelor procesului de creaţie, rezultatele atestă primordialitatea decorativului asupra formelor

Scanned with OKEN Scanner

şi, poate, chiar şi asupra invenţiilor de ordin tehnic sau funcţional. Astfel, la *Hotel Tassel* (1892—1893, Bruxelles), prima sa operă de maturitate, socotită un adevărat manifest 1900, concepţia ornamentală lineară pare să fi hotărît atît folosirea sticlei şi metalului — printre primele exemple de utilizare a fierului aparent în construcţia de locuinţe — cît şi noua viziune planimetrică „flexibilă". Această concepţie, numită apoi de Le Corbusier „plan liber", constă în esenţă în renunţarea la canonul omogenităţii nivelelor, în favoarea liberei repartiţii a camerelor între etaje, precum şi în independenţa poziţiei pereţilor despărţitori de la diferitele etaje. Firește, soluţia era posibilă doar dîndu-se scheletului de fier principalele sarcini portante, astfel ca zidurile să devină simple paravane despărţitoare. Monumentala casă a scării *Hotelului Tassel*, luminată de sus printr-o verieră şi avînd la parter un vestibul octogonal, eleganta coloană centrală de fier ce sprijină scara şi balustrada de metal forjat, liber desfăşurată ca o panglică filigranată, acoperişul din fier şi sticlă al serei de la parter, desenul în stuc sau pictat al pereţilor, caligrafia mozaicurilor pavimentare, ţesătura dinamică a balustradelor metalice de la balcoane, etc., reprezintă actul de naştere al faimoasei „linii Horta". Ea a fost identificată cu o „lovitură de bici" pentru că se încolăceşte, se împleteşte, plesneşte, se caţără, zboară, modelînd dinamic spaţiul. Tot mişcarea ornamentală a liniei a hotărît şi soluţia tehnică a scheletului ce susţinea marea cupolă a *Hotelului Aubecq* (1900, Bruxelles, azi distrus), tratată ca un vitraliu torsionat. Decorativul primează şi în concepţia formală a obiectelor create de Horta: lămpi mobilier, clanţe etc. Nu încape îndoială că în opera sa — ca în mare parte din arta 1900 dealtminteri — sinteza dintre ornament şi formă e departe de purismul funcţional la care va tinde arhitectura sau *industrial design*-ul* de mai tîrziu. Ba în unele lucrări ce au urmat, cum e mai ales *Hotel Solvay* (1895—1900, Bruxelles), decorativismul capătă atîta pondere în dauna constructivului şi a funcţionalului, încît balanţa înclină spre estetism. Totuşi aportul lui Horta ca promotor de seamă al *funcţionalismului** e incontestabil. Ar fi de ajuns să luăm în consideraţie doar capodopera sa, *Maison du Peuple* (Casa poporului, 1896—1899), azi dispărută, — sediul Partidului Socialist belgian din Bruxelles, una din luçrările jalon, din metal, ale istoriei arhitecturii moderne. În acest caz e vădită, în mod special îndrăzneala sa de a arăta structurile clădirii (metal cu buloane nituite, etc.), ceea ce majoritatea arhitecţilor vremii ascundeau cu grijă sub suprastructuri false din ghips.

Printre reprezentanţii stilului se mai numără arhitectul Paul Hankar — autorul, între altele, al Casei din strada Defacqz (1897) şi al *Casei Kleyer* (1898), ambele la Bruxelles, lucrări vădind o mai accentuată influenţă orientală, îndeosebi japoneză —, decoratorul şi designer-ul Gustave Serrurier — Bovy — mai aproape de unele relaţii stilistice clasice —, pictorul Xavier Mellery şi elevul său Ferdinand Khnopff — ambii de viziune simbolistă şi influenţaţi de prerafaelitismul englez —, sau bijutierul Philippe Wolfers. Deşi înrudiţi cu linia Horta — uneori chiar influenţaţi de ea —, alţi artişti belgieni de viziune 1900 au înclinat spre un echilibru raţionalist al formelor, net opus simbolismului oniric de tip **c.d.f.** Printre ei se află sculptorii Constantin Meunier şi George Minne, unul din membrii de seamă ai grupului „Les XX", graficianul Georges Lemmen, creator, între altele, al unor foarte reuşite caractere tipografice noi, moderne, precum şi Van de *Velde**, figură de prim rang a arhitecturii şi artei belgiene, cît şi a celor din Franţa şi Germania. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 21).

c.p.i.a. v. *Comitet permanent internaţional al arhitecţilor.*

cubism. În arhitectură acest curent nu este la fel de bine determinat ca în pictură. Pe de o parte, unele modalităţi specifice ale noii viziuni formale au apărut în arhitectură încă din secolul 19. Iar pe de altă parte, pictura c. — dezvoltată în Franţa între 1907 şi 1914, aducînd un nou concept spaţial, geometral şi simultaneist, pluriocular, încadrat într-un sistem cvadridimensional, sistemul „spaţiu-timp", expresie tipică a raţionalismului modern — a influenţat la rîndul ei arhitectura.

La baza c. stă pictura lui Cézanne care, nu numai că descoperise geometria interioară a corpurilor şi relaţiile lor spaţiale cu ambianţa, dar a şi sfărîmat conceptul clasic al formei, alăturînd şi suprapunînd, pe suprafaţa plană a tabloului, elementele constitutive ale realităţii. Faptul este unanim admis. Se uită însă frecvent că Cézanne însuşi, ca toată generaţia sa dealtminteri, fuseseră condiţionaţi de un lung şir de fenomene proprii societăţii maşiniste, printre care şi apariţia construcţiei metalice. Noile structuri din fier au spulberat străvechea imagine iluzionistă de tip renascentist, înfăţişînd volume perfect transparente, a căror tridimensionalitate şi arhitectură interioară erau nemijlocit percepute. De la englezii constructori de poduri din fontă pe la finele secolului 18 şi începutul secolului 19, ca Darby şi Telford; de la constructorii desere, peroane de gări, pasaje comerciale sau grandioase pavilioane de expoziţie din fier şi sticlă, ca Paxton, autorul lui *Crystal Palace* din Londra (1851); sau de la genialul inginer Eiffel, constructorul unor nemaivăzute dantelării mecanice, contemporanul lui Cézanne, oamenii învăţaseră să pătrundă misterele structurii interioare ale volumelor. Concomitent, precursorii *funcţionalismului** modern în arhitectură încep să considere organizarea spaţială interioară a clădirii ca legea ce guvernează plastica ei exterioară. Astfel, englezul Ph. Webb, aparţinînd mişcării *Arts and Crafts**, pe la 1860 sau peste vreo două decenii, americanul L. H. Sullivan, reprezentant al şcolii din *Chicago**, vor reflecta esenţa formală a structurii interne în exterior, realizînd acea „sinceritate a faţadelor", vechi deziderat al arhitecţilor antiacademişti. Dar nu numai atît: tehnica fierului şi a betonului armat, precum şi noile programe arhitecturale specifice oraşului modern, au dus la noi tipuri de construcţie, cu multe etaje, de formă simplă geometrică, pregnant paralelipipedică: „zgîrie-norii", apăruţi la Chicago spre finele secolului 19. Iar din pricina înălţimii (pînă la 15 etaje pe atunci), masivităţii şi implicit a nevoii de ferestre jur împrejur, noile *building*-uri, strămoşii „blocurilor" noastre, s-au eliberat din vechea strînsoare urbană a clădirilor la şir — „calcan la calcan" — devenind perceptibili din toate perspectivele celor 360 de grade, în toată valoarea lor spaţială. Deci atît pătrunderea structurii interne a formelor, cît şi predilecţia pentru volume geometrice rectangulare, datau dinaintea sau din vremea lui Cézanne.

Pe de altă parte, nici introducerea noţiunii de timp în conceptul spaţial nu avea să constituie o invenţie absolută a c. Dimensiunea timp în conceptul lor înseamnă de fapt mişcare în jurul obiectului, pe care ei îl „înconjurau ca şi cum ar fi vrut să-i surprindă în aceeaşi vreme constituţia internă (. . .). Descompunînd obiectele, percepîndu-le în transparenţă, c. le percepea simultan din toate părţile, de sus şi de jos, din interior şi din exterior" (S. Giedion). „Dar problema mişcării — spune Francastel — era la modă în mediile artiştilor de multă vreme. Ea îi chinuise pe Degas şi Toulouse-Lautrec. În acelaşi timp cinematograful atrăsese atenţia tuturor artiştilor asupra problemelor animaţiei (. . .). Pe de altă parte, cercetările ce stătuseră la originea filmului, ca cele ale lui Marey asupra plasticităţii senzaţiilor se filtrau în public. Mai trebuie adăugate, în sfîrşit, şi alte elemente ca succesul filozofiilor expe-

Scanned with OKEN Scanner

rienței intime, cea a lui W. James și cea a lui Bergson, care au făcut familiară noțiunea de scurgere și imobilizare fugitivă a realului — idee devenită foarte accesibilă artiștilor prin ultimele forme ale impresionismului...". Nemaivorbind de teoria „dimensiunii timp-spațiu", lansată de matematicianul german Minkovski pe la 1902 sau studiul „simultaneismului" cu care a început Einstein. Poate și mai semnificativ este faptul, rar amintit, că cea dintîi imagine „spațio-dinamică" din arta modernă a apărut în arhitectură înaintea c. pictural. E vorba de faimosul hol al vilei *Hill House*, conceput în 1902 de arhitectul britanic Ch. R. Mackintosh, reprezentant al școlii din *Glasgow**.

În general însă arhitectura din primii ani ai secolului 20 aducea o lume a formelor simple geometrice, epurate de ornamente, dominată de paralelipipede și cuburi. Creațiile arhitecților francezi T. Garnier (de la Lyon), H. Sauvage sau A. Perret (imobilul din 25 bis rue Franklin, 1903 și *garajul Ponthieu*, 1906, ambele la Paris); ale englezilor A. H. Mackmurdo (*Hotel Savoy*, 1889, Londra), C.F.A. Voysey (*The Orchard*, 1900, Chorley Wood), sau cu deosebire ale vienezilor J. Hoffmann (*Palatul Stoclet*, 1905, Bruxelles) J. M. Olbrich (*Palatul societății Sezession*, 1898, Viena) și A. Loos (*Vila Karma*, 1904, Montreux și *Vila Steiner*, 1910, Viena), încep să fie socotite „cubiste". În lumea formelor c. vor fi cuprinse de atunci înainte o mare varietate de obiecte, de la mobilier la ceainice, de forme simple, geometrice, fără ornamente, ca cele produse de *Atelierele vieneze**. În „Note despre decorație" publicate în revista londoneză „The Studio" înainte de 1930, A. Huxley acuza „... puritanismul rigid al cubismului..." de a „... nu tolera nimic altceva decît unghiurile și liniile drepte", asociind deci termenul nu conceptului fundamental al curentului pictural timp-spațiu, ci formelor geometrice rectangulare.

Dar printr-o astfel de fază, direct legată de folosirea „cuburilor", pe care arhitectura o parcursese încă de prin 1900—1905, va trece și pictura c. între 1907 și 1909. Este vorba de perioada influențelor dominante cézanniene, în care Braque și Picasso fac tablouri ce par alcătuite din „mici cuburi" — după expresia pictorului Matisse —, sau în care totul se reduce „la scheme geometrice, la cuburi" —, după cea a criticului L. Vauxcelles. Și nu e deloc exclus ca arhitecții să fi suferit și ei influența lui Cézanne. A. Malraux socotea chiar că Cézanne „prefigurează întreaga arhitectură a secolului 20". În orice caz, înrîuririle picturii c. asupra arhitecturii s-au exercitat mai ales în vremea celei de a doua faze a curentului: cea analitică, 1910—1912. Volumele sînt acum analizate printr-o adevărată demontare în nenumărate planuri ce sînt juxtapuse, suprapuse sau interferate, realizîndu-se în ultimă analiză, bidimensional și pluriocular, viziunea simultaneistă, exhaustivă a obiectului. O astfel de analiză a stat și la baza conceptului spațial al arhitecturii c., ca și în general al unei mari părți din arhitectura secolului 20. Volume perfect transparente ce-și arată desfășurarea planelor constitutive apar de prin 1911, într-o vestită lucrare de tinerețe a lui Gropius: *Uzina de calapoade Fagus*, la Alfeld an der Leine (Germania). Aici a avut loc premiera a ceea ce se va numi mai tîrziu „zidul cortină", panou de fațadă total transparent, independent de structura interioară de beton armat. Raportul planelor, guvernat de dialogul dintre spațiul interior și cel exterior, domină și arhitectura *neoplasticismului**, curent ce descinde direct din c. și atinge cel mai exacerbat puritanism geometric rectangular, în tezele pictorului olandez Mondrian. Mărturii stau proiectele și construcțiile lui Van Doesburg, Eesteren, Oud și mai ales T. G. Rietveld. Este adevărat că pictura c. a mai influențat arhitectura și în ultima sa fază: sintetică, 1913—1914. Imaginea obiectului se reconstituie acum simplificată,

„sintetică", total eliberată de orice convenție perspectivică: un rezumat fundamental, bidimensional, al fizionomiei sale esențiale. Poate cea mai prestigioasă mărturie în acest sens ne-o dă Le Corbusier, prin practica concomitentă a picturii „puriste" și a arhitecturii, în anii 1918—1930, ambele descinzînd din c.

Dar c. nu mai era la acea epocă singurul mod pictural ce acționa „stilistic" asupra arhitecților. Viziunea lui Kandinski și Klee sau a lui Tatlin și Malevici, au avut cel puțin tot atîtea implicații în arhitectură. Motiv pentru care Le Corbusier socotea că prin anii 1914—1918, „pictura a precedat toate celelalte arte". Iar arhitectul finlandez Aalto scria că: „Se poate spune că formele artistice abstracte au dat impulsuri puternice arhitecturii moderne. Desigur într-un mod indirect, totuși faptul nu poate fi negat. Aceste impulsuri s-au interferat și arhitectul la rîndul său a dat impulsuri artei abstracte". Tot așa Malevici afirmă că „Pictorii au făcut o mare revoluție... Ei au găsit elemente noi ce pun, de azi, problemele arhitecturii viitorului". Și într-adevăr, marele pictor sovietic creatorul „suprematismului", concepea pe la 1920—1924 machete de „arhitectură dinamică și suprematistă", dominate de volume geometrice cubice.

Dar arhitectura modernă din deceniul 1920—1930 aducea totodată elementele unui nou stil în perfect acord cu întreaga mișcare plastică de după c., reprezentată de la Picasso și Braque, pînă la Brâncuși și Zadkine. Arhitectura concepută de echipa de la *Bauhaus** unde arhitecți ca Gropius, Mies van der Rohe sau Breuer, colaborau cu Kandinski, Klee, Feininger sau Moholy-Nagy; *Casa Tristan Tzara* (1920, Paris) sau *Casa Müller* (1930, Praga), de arhitectul Loos; lucrările de prin 1926—1927, ale arhitectului Mallet-Stevens de la Paris; proiectele realizate în 1922 de Van Doesburg în colaborare cu Van Eesteren, sau construcțiile lui Oud la Amsterdam, din 1924—1927; *Casa Schröder-Rietveld*, clădită în 1924 la Utrecht de T. G. Rietveld; sau *Casa Lowke* (1926, Northhampton, Anglia) de Behrens, aduceau atît noua concepție spațială întemeiată pe transparențe și legătura dintre exterior și interior, cît și noi metode de compoziție. Dacă în primul deceniu al veacului Garnier, Hoffmann și mai ales Olbrich și Loos înlocuiseră vechea metodă a adăugirii și juxtapunerii volumelor, cu cea a îmbucării lor, arhitectura de după război adoptă în cea mai mare măsură metoda articulării spațiilor înlănțuite. Într-un fel, ea fusese schițată încă de pe la 1908 de americanul F. Ll. Wright, ca o consecință directă a celor șase criterii ale arhitecturii *organice** concepute de el și ilustrate în primele „case de preerie": *Coonley House* (1908, Riverside, Illinois), *Isabel Robeets House* (1908, River Forest, Illinois) sau *Robie House* (1909, Chicago). Cel ce avea să ducă însă compoziția articulată de tip c. la punctul ei de culme va fi Le Corbusier, în capodopera sa din 1929, *Vila Savoye* din Poissy. Arhitectul parcursese deja prima etapă a carierei sale, dezvoltîndu-și tezele enunțate încă din 1918 în manifestul purismului publicat în revista *L'Esprit Nouveau** și intitulat „După cubism". El continua să caute esența relațiilor spațiale în trinomul: structură internă — formă exterioară — ambianță, pînă la ultima limită. Astfel, plecînd de la principiul după care „volumele și suprafețele sînt elementele prin care se manifestă arhitectura" și de la cel după care „arhitectura este un joc savant al volumelor în lumină", el stabilea cele „5 puncte ale unei noi arhitecturi" — principalele instrumente ale modului său de expresie: piloții, acoperișul grădină, planul liber, fereastra în lungime, de tip culisant și fațada liberă. Ele și-au găsit o aplicație cu totul caracteristică în *Vila Savoye*. Văzută de jur împrejur, clădirea apare înainte de toate parcă suspendată în plină natură, atît din pricina

pilaştrilor şi a perfectei transparenţe a parterului, cît şi din cea a desfiinţării oricărui spirit frontal: fiecare latură a volumului, cubic, avînd egală valoare plastică. Circulaţia liberă dintre marele livingroom şi terasa de la primul etaj, fereastra orizontală continuă ce înconjoară de jur împrejur acest nivel (parţial liberă, parţial cu geam), „promenada arhitecturală", o pantă ce leagă terasa de acoperişul grădină cu solariu şi panouri protectoare curbilinii, desăvîrşesc caracterul c. al operei. Le Corbusier a creat aici nu numai casa-obiect funcţional: „... maşină de locuit", ci şi casa-obiect de artă, ce se citeşte simultan şi mobil, prin mişcarea liberă a spaţiilor şi în egală măsură prin mişcarea privitorului prin ele. Cu toată legătura indubitabilă dintre c. şi arhitectură, nici operele şi nici creaţiile nu s-au încadrat în general în acest curent. Cu o singură excepţie, în Cehoslovacia, unde un grup de arhitecţi s-au intitulat şi s-au revendicat de la c. pe la 1910. Cel ce a elaborat programul teoretic al arhitecturii c. cehe la acea vreme a fost arhitectul P. Janák în studiile intitulate „Prisma şi piramida" şi „Renaşterea faţadei". El afirma înainte de toate postulatul unui dinamism, menit să traducă „triumful spiritului şi al gîndirii creatoare asupra materiei brute". Iar modalitatea expresivă specifică arhitecturii c. era materia dramatizată şi suprafaţa, descompuse într-un sistem spaţial de formaţiuni geometrice, ordonate după vectori diagonali. Principala lucrare a lui Janák a fost transformarea în 1913, în stil c. a unui imobil locativ din piaţa Pelhrimov, Praga. Printre cubiştii dinaintea războiului se numără şi J. Gočár, autorul celei mai semnificative opere a curentului ceh: „*Casa fecioarei negre*" (1911—1912, Praga), precum şi J. Chochol, constructorul în 1913 al unor vile c. la poalele colinei Vyšehrad, Praga, V. Hofman, decorator de interior sau J. Kroha, cel mai purist ca stil dintre arhitecţi. El va fi şi cel care, după război, într-o serie de studii c. şi *expresioniste** pline de energie, se va apropia cel mai mult de tendinţele cinetice din cadrul curentului c. general. Construcţiile sale din 1922—1926, cum sînt, mai ales, *Şcoala de arte şi meserii* sau *Casa asigurărilor sociale*, ambele din Mladá Boleslav, se caracterizează prin dramaticele interpenetraţii ale volumelor arhitecturale şi o profunziune de forme contrastante.

Pe de altă parte, c. ceh începe să fie invadat de decorativism, uneori inspirat chiar din folclor, ca *Banca legiunilor cehoslovace* din Praga, construită de J. Gočár în 1922—1923.

C. a influenţat şi o bună parte din arhitectura românească dintre cele două războaie mondiale, cum se vede în general în operele arhitecţilor Duiliu Marcu, Horia Creangă, H. Stern şi mai ales cele ale pictorului şi arhitectului Marcel Iancu, unul din fondatorii dadaismului. Într-un interviu publicat de ziarul „Rampa" în 1923, acesta din urmă remarca întinderea înrîuririlor curentului, spunînd: „Cine crede că a murit cubismul să se uite în jurul său: case, mobile, teatre, decoraţiune, afişaj, urbanism, totul converge. Avem mai degrabă inflaţiune cubistă... Cubismul nu poate fi decît înfăţişare artistică a celor mai confortabile şi noi idei despre viaţă, el a dat formă facturei spiritului nostru contemporan".

În general, o mare parte a arhitecturii moderne din lumea întreagă, prin excelenţă raţionalistă, a continuat să urmărească criterii formale c., chiar pînă azi, deşi n-a fost niciodată socotită ca aparţinînd curentului. M. Ragon descoperă astfel de poziţii la mulţi arhitecţi din generaţii deosebite, de la Gropius, la francezii G. Patrix şi C. Parent (autorii *Casei de cultură*, 1965, Troyes), la israelienii A. Mansfeld şi Dora Gad (autori ai *Muzeului Israelului*, 1965, Ierusalim), la elveţianul M. Schlup (*Palatul Congreselor*, 1966, Bienne), la

danezul A. Jacobsen (*Royal Hotel* S.A.S., 1960, Copenhaga) și cu deosebire la Mies van der Rohe. Apreciind lucrările acestuia, cum sînt „. . . . zgîrie-norii din Lake Shore Drive (1950—1951) la Chicago sau *Seagram Building* (1958) la New York, printre cele mai admirabile creații ale geniului uman", Ragon conchide: „Cubul lui Cézanne și unghiul drept al lui Mondrian și-au găsit aici suprema lor expresie, (. . .) e vorba de o frumusețe cu totul nouă, severă și tăioasă, ca o lamă de metal: frumusețea înghețată a unui ordinator". (V. pl. 5, 6, 7, 27, 29, 31, 32, 35, 36, 42, 46).

D

Darmstadt, şcoala din ~. V. *Die Sieben.*

Delft, şcoala din ~. Tendinţă antifuncţionalistă, estetizantă, de inspiraţie catolică, apărută în arhitectura olandeză prin 1925 — 1930 şi durînd pînă la 1955. Principalul promotor al acestei poziţii a fost G. M. Granpré Molière. Numit profesor (1925) la Şcoala superioară tehnică din Delft, el şi-a cîştigat o audienţă relativ largă printre studenţi, pentru concepţia sa de esenţă catolică ce se împotrivea direcţiilor *neoplasticismului** din arhitectura olandeză, mergînd pînă la a decreta că „betonul armat este un material vulgar" şi, ca atare, nu trebuie folosit. Dar Granpré Molière era în general ostil faţă de orice poziţii noi, *funcţionaliste** ca şi faţă de cele ale arhitectului W. Dudok autor, între altele, al frumoasei *Primării din Hilversum* (1928—1930).
Prima lucrare ce reprezintă poziţiile şcolii este socotită *Primăria din Euschede* (1933), datorată arhitectului G. Friedhof, elevul lui Granpré Molière. J. J. Vriend spune că „Şcoala din Delft a putut apoi domina arhitectura olandeză pînă în jurul lui 1955" din pricina „atmosferei de nesiguranţă politică ce domnea în ajunul războiului..." şi din cea a crizei ce s-a produs în însuşi mijlocul artei moderne. Poziţiile au fost atît de răspîndite încît chiar după război o parte a lucrărilor de reconstrucţie urbană a fost încredinţată adepţilor lui Granpré Molière. Arhitectura modernă olandeză a fost reaşezată pe direcţiile progresului de prin 1950 odată cu lucrările unor arhitecţi şi urbanişti ca J. H. Van den Broek şi J. B. Bakema, autori ai unei importante părţi din reconstrucţia Rotterdamului, precum şi cu cele ale unui A. van Eijk, creatorul *Orfelinatului municipal* (1955) din Amsterdam şi ale altor fondatori ai grupării *Team X**. Izbînda neofuncţionalismului în arhitectura olandeză n-a înlăturat însă imediat înrîuririle şcolii. Ele aveau să se mai menţină cîtăva vreme în domeniul construcţiilor religioase şi, mai ales, în provinciile cu populaţie majoritară catolică.

Der Ring (Inelul). Asociaţie avangardistă fundată în 1925 la Berlin de către cei mai remarcabili arhitecţi germani ai vremii, în majoritate tineri: O. Bartning, P. Behrens, R. Döcker, W. Gropius — creatorul şcolii *Bauhaus** — H. Häring, L. Hilbersheimer, fraţii H. şi W. Luckhardt, E. May, E. Mendelsohn, L. Mies van der Rohe — pe atunci director la *Deutscher Werkbund**, H. Poelzig, H. Scharoun şi fraţii B. şi M. Taut. Cei mai mulţi dintre ei erau şi membri ai Werkbund-ului. Asociaţia reprezenta de fapt dezvoltarea unui alt grup berlinez, „Der Zehnerring" (Al zecelea inel), întemeiat în 1924 şi orientat împotriva academismului oficial, al cărui principal reprezentant era pe atunci L. Hoffmann, arhitect şef al Berlinului. Un rol de seamă în ambele grupări l-a jucat arhitectul H. Häring, însemnat teoretician al arhitecturii *organice**.

Scanned with OKEN Scanner

design, industrial ~. Expresie engleză care, ad literam, s-ar traduce prin proiectare industrială (design-plan, intenție, proiect). Termenul semnifică însă un domeniu de creație pluri și interdisciplinar ce depășește cu mult proiectarea industrială în înțelesul ei strict tehnic urmărind, în primul rînd, un perfect acord între factorii ce concură la calitatea generală a produsului de mare serie, atît din punct de vedere social-economic, funcțional, tehnic, ergonomic, comercial, etc., cît și din punct de vedere educativ, estetic.

Termenii design și designer (ultimul indică profesionistul ce activează în acest domeniu de creație) sînt azi adoptați aproape în toate țările industriale ale lumii, deoarece istoricește această sferă de activitate a apărut și s-a dezvoltat, mai întîi, în țările de limbă engleză. În Germania se mai folosesc, paralel, termenii *Formgestaltung* sau *Industrielle Formgestaltung*. Expresia *Estetică industrială*, propusă acum vreo 15 ani de către Jacques Viénot și folosită cîtva timp și la noi și în U.R.S.S. (Tehniceskaia estetika) este nepotrivită. Ea semnifică un capitol al esteticii generale, știință filozofică, în vreme ce industrial design e un domeniu de activitate creatoare, practică, tehnico-artistică, ce se leagă de estetica industrială doar teoretic. Dealtminteri termenul a fost părăsit și în Franța chiar de către cei ce l-au creat: revista institutului fundat de Viénot, care se numea inițial „Esthétique industrielle", intitulîndu-se din 1967 „Design-industrie".

Domeniul este încă, în general, puțin cunoscut. La întrebările: „care e sfera de activitate a unui inginer constructor sau cea a unui agronom?", „Care e domeniul în care lucrează arhitectul, sculptorul sau pictorul?", majoritatea oamenilor răspund cu ușurință. Dimpotrivă, întrebînd „Ce este industrial design-ul și ce lucrează un *designer?*", rămînem de cele mai multe ori fără răspuns. Cu toate că domeniul ocupă un loc de prim ordin în societatea contemporană, atît din punct de vedere economic, cît și din cel ideologic-educativ reprezentînd, în ultimă analiză, chintesența fuziunii dintre artă și tehnică. Cauza ignoranței se află oare în aceea că avem de-a face cu o „profesiune încă nematurizată"?, cum socotește Tomas Maldonado, vorbind de acel „sentiment nemărturisit de ilegalitate" pe care-l încearcă designerii atunci cînd sînt „obligați să țină locul cînd artistului, cînd pe cel al inginerului, cînd pe cel al omului de gust, al celui ce activează vînzarea sau al directorului comercial". Paradoxal, pînă și oamenii din industrie n-au, nici azi, decît rareori noțiunea precisă a design-ului. O inexplicabilă necunoaștere a acestui atît de însemnat domeniu de activitate persistă chiar și în țările industriale foarte înaintate. Dar nu numai atît; poate încă și mai necunoscută este amploarea întregii sfere a design-ului contemporan, ce tinde să cuprindă toată ambianța vieții noastre, depășind cu mult pe cea a industrial design-ului propriu-zis. Designerul — prin excelență operator în cîmpul vizualității — are, după unele propuneri actuale de mare circulație, două domenii principale de manifestare ce se interferează dealtminteri: design-ul, ce acoperă întregul mediu al vieții umane, organizat de om și industrial design-ul privind doar produsul industrial. După alte propuneri, s-ar mai desprinde și o a treia ramură de bază: design-ul comunicațiilor vizuale. Oricum, creația designerilor trebuie să fie omniprezentă în aproape tot ce ne înconjură de la obiectul de uz pînă la cele mai complexe aparaturi. Ea trebuie să impună atît calitate, cît și coerență întregului nostru mod de viață: în arhitectură, pe stradă, în modă și scenografie, în presă și în genericul de film, etc. De creația designerului depinde cu atît mai mult ca produsul industrial, fabricat în serii mari, să corespundă cerințelor materiale și spirituale ale unor grupuri sociale foarte

mari, ba chiar să constituie şi să propună un standard ridicat de viaţă. Produsul devine astfel, implicit, şi factor estetic, social-educativ. În domeniul mai particular al comercializării produsului industrial depind de creaţia designerului o serie de factori, fundamentali pentru criteriul de calitate al mărfurilor. „Urîtul se vinde greu" — sloganul lansat acum vreo patru decenii de Raymond Loewy, patriarhul industrial design-ului sau deviza „Good Design, Good Bussiness" (Design bun, afaceri bune) s-au verificat din plin. Designerul ocupă un loc de seamă în echipa ce proiectează produsul industrial şi urmăreşte implicit condiţiile uzinale optime. El colaborează activ cu tehnicienii, cu economiştii şi ergonomiştii, cu cei ce studiază conjunctura pieţii, sau, în general, cu specialiştii în marketing şi în publicitate. Un astfel de creator contribuie în mare măsură la găsirea celor mai bune soluţii funcţionale, tehnologice şi uzinale, la invenţia şi economia materialelor şi a energiei sau chiar la alegerea sau confecţionarea celor mai bune modalităţi de ambalaj şi transport. În ultimă analiză, nici unul din membrii echipei de proiectare nu contribuie într-o măsură atît de mare ca designerul la echilibrul general — tehnic, funcţional, economic şi estetic — al produsului industrial.

De Stijl v. *Neoplasticism.*

Deutscher Werkbund (Expresie netraductibilă ce ar putea însemna fie Uniunea profesională germană, fie Uniunea industrială germană). Asociaţie ce urmărea ridicarea calităţii produselor industriale şi artizanale şi a arhitecturii. A fost fundată în 1907—1908 de arhitectul Hermann Muthesius, împreună cu arhitecţii germani K. Th. Fischer, R. Riemerschmid, H. Poelzig, H. Tessenow, P. Behrens, B. Taut, austriacul J. Hoffmann, belgianul Henry van de *Velde** ş.a., dintre care majoritatea se formaseră în spiritul *artei 1900**. Asociaţia a fost desfiinţată de către naziști în 1933 şi reînfiinţată în 1947 prin adunarea de la Rhey. Muthesius fusese şapte ani (1896—1903) ataşat al ambasadei germane din Londra, unde studiase arhitectura şi *design**-ul englez, dominate pe atunci de a doua generaţie a mişcării *Arts and Crafts**, în viziunea *Modern Style**. După întoarcerea în Germania el a publicat mai multe studii despre mişcarea engleză, relevînd cu deosebire avîntul artelor industriale şi al arhitecturii funcţionale. Numit consilier pentru „Arte şi meserii" pe lîngă Ministerul Industriei din Berlin, Muthesius începe o activitate intensă, urmărind ridicarea calităţii artistice a produselor industriale şi propunînd chiar în acest scop unele reforme administrative. Dar rezistenţa ce a întîmpinat-o, atît printre industriaşi, cît şi printre arhitecţi, artişti sau meşteri, l-a determinat să încerce organizarea unei asociaţii. Aşa s-a născut **D.W.** în care au intrat, pe de o parte, artiştii, arhitecţi şi artizani sau maiştri din industrie şi, pe de altă parte, reprezentanţi ai uzinelor şi ai comerţului. Asociaţia şi-a creat un centru de studii în care echipe combinate elaborau metode şi prototipuri industriale ce erau apoi discutate şi propuse industriilor. Totodată ea încerca să-i convingă pe industriaşi să angajeze consilieri permanenţi pentru arhitectură, design, publicitate, etc. acţiune ce n-a rămas fără rezultate. Aşa de pildă, poate că unul din primele servicii de acest fel din Europa s-a înfiinţat în 1907 de către Emil Rathenau, preşedintele marelui trust german de industrie electrică A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft, Societatea generală de electricitate), sub conducerea lui Behrens. El debutase în cadrul mişcării *Münchner Sezession** desfăşurînd o activitate creatoare atît ca pictor şi grafician sau designer, cît şi ca arhitect, mai ales la Darmstadt, unde a aparţinut grupului *Die Sieben**. După aceea fusese profesor şi apoi director (1903—1907) al Şcolii de arte din Düsseldorf. Prin atelierul său din Berlin, de la

A.E.G., vor trece apoi, ca elevi, unele din marile figuri ale arhitecturii moderne ca W. Gropius, L. Mies van der Rohe sau Le Corbusier. Atelierul de design condus de Behrens la A.E.G. a fost un model de pluralitate. Acolo s-au conceput atît proiectele uzinelor şi ale clădirilor administrative (1908—1909), *Uzina de turbine* Berlin-Moabit, prima realizare germană în fier şi sticlă, *Uzina de înaltă tensiune* (1910), *Fabrica de micromotoare* (1910—1911), planurile locuinţelor muncitoreşti, etc., cît şi prototipuri ale produselor: motoare, radiatoare, transformatoare, corpuri de iluminat, etc. design-ul ambalajelor, al graficii publicitare sau chiar al imprimatelor societăţii. Activitatea lui Behrens la A.E.G. stîrnise admiraţie. Peter Jensen scria în anuarul organizaţiei D.W. din 1912: „A.E.G., din Berlin ne-a demonstrat strălucit ceea ce pot semnifica arta şi artiştii pentru industriile tehnice şi ce se poate realiza printr-o acţiune hotărîtă pentru înnoirea unui întreg sector industrial". Behrens a aparţinut celei mai avansate concepţii a D.W. care se axa pe industrie şi standardizare. Aşa cum fusese redactat în statut, „Scopul asociaţiei era de a conferi noblețe muncii industriale, realizînd sinteza dintre artă, industrie şi artizanat". În primii ani după 1907 s-a insistat însă mai mult asupra nivelului producţiei artizanale şi a calităţii materialelor, precum şi asupra acordului dintre material, funcţie şi formă. Către 1910 Muthesius s-a îndreptat mereu mai mult spre producţia industrială, astfel că la Congresul asociaţiei din 1911, cît şi la Adunarea generală din 1914, de la Köln — cu prilejul expoziţiei — el a susţinut că principiul director estetic modern se află în calculul matematic şi în producţia industrială standardizată. Punctul de vedere opus a fost expus de Van de Velde care pleda pentru artizanat, susţinînd că nu există nici o cale de conciliere între creaţia artistică şi producţia industrială de mare serie. Această părere — adoptată dealtminteri şi de alţi reprezentanţi ai artei 1900 — nu deriva însă dintr-o poziţie funciarmente antimaşinistă. Deşi mare parte din creaţiile lor s-au realizat pe cale artizanală, artiştii de la 1900 nu numai că n-au respins colaborarea cu industria, dar au şi căutat-o. Iar uneori ea s-a şi realizat, ca în industriile de ceramică, de mobilier, de vase metalice sau tacimuri din Anglia, Germania sau Europa Centrală. Nemaivorbind de industria textilă sau de cea a tapetelor, unde „modelierii" 1900 au jucat un rol hotărîtor în mai toată Europa şi în Statele Unite. Poziţiile proartizanale şi, aparent, antimaşiniste au avut aici două cauze principale: prima şi cea mai însemnată consta din neînţelegerea rolului designer-ului chiar de către industriaşi, iar a doua, în nivelul tehnic încă scăzut la acea vreme, al proceselor de producţie. Situaţie ce a făcut ca multe experienţe să dea rezultate nefericite, compromiţînd nu numai valoarea artistică a prototipului ci, implicit, însăşi conceptul de design. Cele două poziţii au coexistat în cadrul organizaţiei pînă la desfiinţarea ei, în 1933, de către hitlerişti. Dealtminteri opoziţia dintre artizanat şi industrie continuă să constituie şi astăzi o problemă care, deşi falsă, e mult dezbătută de specialiştii design-ului. În fond însă nu există contradicţii între cele două domenii. Şi dacă mai existau dubii în această privinţă, deosebitele succese din ultimele decenii ale design-ului scandinav şi, mai ales, ale celui danez — axat pe o producţie semiartizanală, semiindustrială, — le-au spulberat definitiv.

Prima perioadă a D.W.-ului — 1907—1914 — s-a încheiat glorios şi dramatic totodată: cu Expoziţia de arhitectură şi arte industriale de la Köln, una dintre cele mai semnificative ale secolului 20, deschisă în vara lui 1914, în pragul primului război mondial. Aici s-au ridicat cîteva construcţii dintre cele mai semnificative pentru istoria arhitecturii moderne. Aşa a fost *pavilionul* D.W. conceput de Behrens, *pavilionul Austriei* al lui J. Hoffmann — lucrare

de mare echilibru şi eleganţă, deşi puţin străină de ansamblul modern la expoziţiei prin tendinţele sale neoclasicizante —, sau *pavilionul sticlei* de B. Taut, operă foarte îndrăzneaţă, realizată exclusiv din metal şi sticlă. Lucrările cele mai remarcabile însă au fost *teatrul* D.W. de Van de Velde — şi „O *Uzină model*" — de Gropius, în colaborare cu arhitectul Adolf Meyer. Prieten cu Gordon Craig — englezul ce a contribuit mult la revoluţia modernă a teatrului — Van de Velde fusese un pasionat cercetător al arhitecturii scenice. Din păcate însă nimic din ceea ce a conceput în acest domeniu nu s-a realizat şi nu ne-a parvenit. Spiritul novator al arhitectului belgian apărea încă în 1903, din schiţele proiectului pentru teatrul din Weimar. Studiat la rugămintea marei actriţe germane Louise Dumont, noul teatru ar fi trebuit să îndeplinească în arta dramatică o funcţie similară cu cea pe care o avea în lumea operei wagneriene, cel din Bayreuth. Dar autorităţile arhiducatului de Saxa-Weimar — Eisenach n-au acceptat propunerea şi lucrarea a fost abandonată. Un alt proiect, elaborat în 1905, pentru „Teatrul Mare" din Weimar de astă dată, a fost de asemenea respins, comanda dîndu-se altui arhitect. Iar după ce primise formal însărcinarea şi executase, în 1911, proiectele definitive pentru „Théâtre des Champs Elysées" din Paris, lucrarea a fost dată arhitectului Auguste Perret care a realizat-o în 1913. În sfîrşit, capodopera sa, singurul teatru construit, la Köln, a fost distrusă nu mult după 1914. Ceea ce nu înseamnă că reacţia sa pe acest tărîm s-a irosit în van. Dimpotrivă, nu se poate vorbi azi despre concepţia modernă, funcţională a arhitecturii teatrelor fără a se pleca de la Van de Velde şi, mai ales, de la teatrul din Köln. „Pentru prima oară, în loc de a impune diferitelor şi complexelor activităţi ale unui teatru o faţadă monumentală, convenţională, arhitectul a soluţionat recepţia publicului şi exigenţele spectacolului în aşa fel încît repartiţia volumelor să exprime varietatea funcţiilor într-o ierarhie sensibilă. Acum cincizeci de ani acest edificiu reprezenta fără îndoială un succes al cercetărilor maestrului în domeniul teatrului ceea ce se vede mai ales în noua concepţie despre scenă: tripartită şi cu un orizont circular. Azi, el a rămas ca un jalon în istoria arhitecturii". (R. Verwilghen).

Deşi aflat la începutul carierei, Gropius construise încă în 1911 — tot în colaborare cu A. Meyer — *fabrica de calapoade Fagus* la Alfeld an der Leine, „cea mai avansată construcţie dinaintea războiului" (Henry Russel Hitchcock). Înscrisă într-o formă perfect paralelipipedică, lucrarea era prima în care se folosea, fără echivoc, o verieră totală exterioară, independentă de structura interioară de beton armat, care prelua absolut toate funcţiile portante. La Alfeld an der Leine apărea deci, în 1911, ideea „zidului cortină" poate cea mai generalizată caracteristică a arhitecturii contemporane. Aşa cum spunea şi Gropius, „rolul zidului ce se ridică între stîlpi se limitează acum la cel al unui ecran împotriva ploii, a frigului şi a zgomotului". Gropius a mers încă mai departe, eliminînd şi stîlpii de colţ ai scheletului de beton, lăsînd astfel casele scărilor perfect transparente, unde rampele de beton, elegante, încastrate, apar ca într-o vitrină; iar la interior a folosit în loc de ziduri de cărămidă, panouri de sticlă, pentru despărţirea birourilor între ele. *Uzina model* de la Köln (distrusă ulterior de un incendiu) reprezenta o dezvoltare a experienţei de la Alfeld an der Leine. Casele scărilor — ca nişte turnuri cilindrice de sticlă ce lăsau vizibile scările de beton în spirală — flancau marea faţadă, simetrică a administraţiei uzinei, din cărămidă refractară şi continuau lateral, de ambele părţi, cu marile panouri de oţel şi sticlă ale

halelor de fabricaţie. Terasa acoperită a construcţiei fusese amenajată ca local de dans. Gropius a mai expus în 1914 la Köln şi arhitectura interioară a unei cabine de vapor sau modele de automobile de viziune aerodinamică.

Primul război mondial a închis prematur marea expoziţie şi va întrerupe pînă la 1919 întreaga activitate a asociaţiei. Dar înrîuririle **D.W.** s-au exercitat chiar în această primă perioadă, mult în afara Germaniei: în 1910 a fost creat Werkbundul austriac, în 1913 cel elveţian şi tot în acel an, organizaţia suedeză Slöjdsforening s-a reorganizat după acelaşi model. Tot influenţelor **D.W.** s-a datorat, în bună măsură, şi fundarea organizaţiei engleze *D.I.A.**.

A doua perioadă a **D.W.** — 1919—1933 — a fost dominată de figura marelui arhitect Ludwig Mies van der Rohe, care devine directorul asociaţiei în 1919 şi preşedintele ei, în 1926. După ucenicia făcută pe lîngă tatăl său — meşter zidar şi tăietor de piatră — şi după absolvirea unei şcoli de arte şi meserii, tînărul Mies vine la Berlin. Aici lucrează trei ani (1905—1907) în atelierul arhitectului de interior Bruno Paul şi apoi la Behrens unde îşi va desăvîrşi educaţia (1907—1911). Deşi în primii ani de după război realizează aproape numai proiecte, pe care le expune la „Novembergruppe" (unde conducea secţia de arhitectură), el capătă rapid o faimă internaţională. Printre creaţiile de atunci, azi înscrise prestigios în istoria arhitecturii ca pilde de concepţie structurală, se numără două proiecte de „zgîrie-nori" cu cîte 30 de etaje exclusiv din oţel şi sticlă (1919—1920), altul pentru un imobil cu schelet de beton armat şi avînd etajele în retragere (1922), şi alte două proiecte în care aborda grava problemă a habitatului: o casă de ţară din cărămidă (1923) şi un imobil din beton cu mai multe apartamente (1924). Orientarea sa în acea vreme era vădit înrudită cu *constructivismul**, fapt confirmat şi de conlucrarea cu mişcarea olandeză a *neoplasticismului** cît şi, mai ales, de construcţia *Mausoleului lui Karl Liebknecht şi al Rosei Luxemburg* (1926) de la Berlin, ce va fi distrus apoi de hitlerişti. În 1927 Van der Rohe organizează vestita Expoziţie de habitat a **D.W.**-ului de la Weissenhoff — Stuttgart, cea mai însemnată manifestare europeană a arhitecturii dintre cele două războaie mondiale. Invitaţiile lansate către un mare număr de arhitecţi germani şi străini — în majoritate tineri — nu impuneau nici o condiţie prealabilă, în afară de cea a acoperişului plat — „terasă". Astfel olandezii J. P. Oud şi M. Stam au construit cîteva case standard, de tipul popular pe care-l experimentau pe atunci la ei în ţară; francezii, Le Corbusier şi P. Jeanneret două case mai mari, pe piloţi liberi: belgianul V. Bourgéois, precum şi nemţii sau austriecii, Gropius, Bruno şi M. Taut, H. Scharoun, A. Rading, L. Hilbersheimer, R. Döcker, Poelzig, J. Frank sau A. Schneck, au clădit case cu cîte unul sau două apartamente; iar Behrens şi Mies van der Rohe, imobile cu mai multe etaje şi apartamente. Expoziţia de la Weissenhoff a reprezentat un triumf al organizaţiei, pe toate direcţiile urmărite: folosirea celor mai moderne tehnici — beton armat, oţel, sticlă, etc. —, prefabricarea unor elemente de construcţie sau de echipament, logica cea mai funcţională în concepţia arhitecturii şi a urbanisticii, ş.a.m.d.

Ultima manifestare însemnată a asociaţiei **D.W.** a fost *Pavilionul* Germaniei la Expoziţia de arhitectură şi arte industriale de la Paris, 1930. Proiectarea i-a fost încredinţată lui Gropius, care a colaborat cu trei colegi mai tineri de la *Bauhaus**: Laszlo Moholy Nagy, Marcel Breuer şi Herbert Bayer, expoziţia obţinînd un succes deosebit. (V. pl. 29).

Scanned with OKEN Scanner

d.i.a. v. *Asociația design și industrii.*

Die Sechs (Cei șase). Grup compus din șase graficieni, mai ales creatori de afișe, foarte reputați la München în anii dinaintea primului război mondial: F. P. Glass, F. Heubner, C. Moos, E. Pretorius, M. Schwarzer și W. Zietara. Lucrările lor erau tipărite în exclusivitate de marele Institut de arte grafice din München, „Imprimeriile reunite, G. Schuh et. Co.".

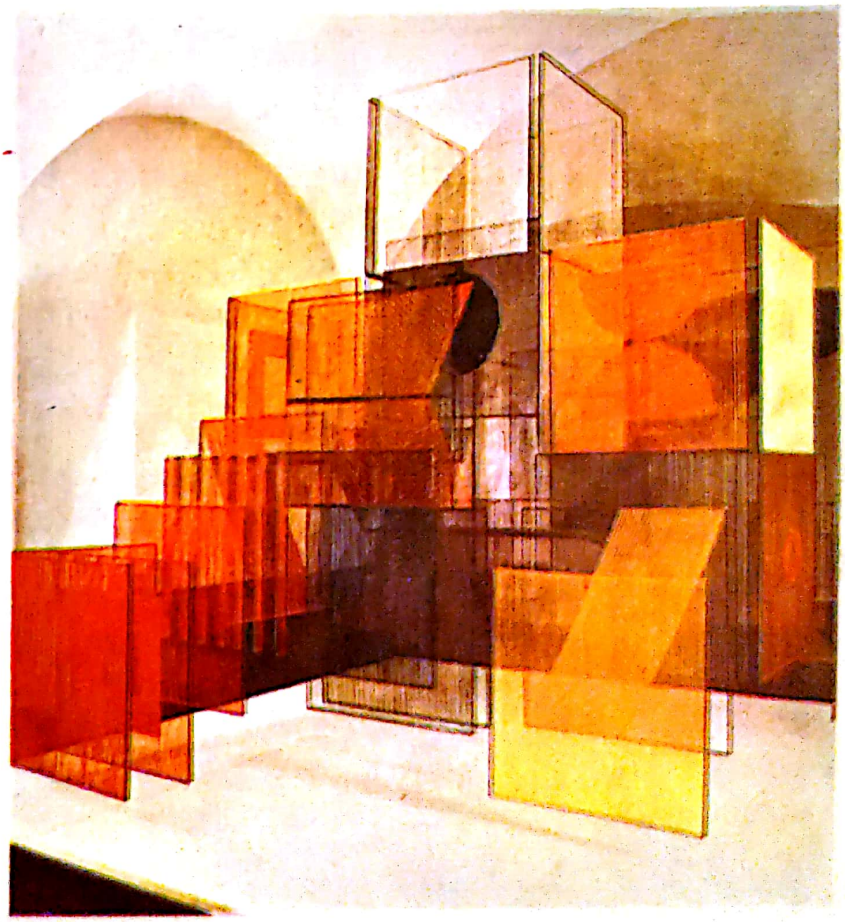
Die Sieben (Cei șapte). Grup artistic de orientare *sezession** constituit din 1899 ca urmare a invitațiilor și subvențiilor oferite de Marele Duce de Hessen, Ernst Ludwig, ce voia să realizeze o „Colonie de artiști" pe un deal împădurit — Matildenhöhe — la Darmstadt. Membrii grupului au fost arhitecții Behrens, Olbrich și Huber, pictorii H. Christiansen și P. Bürck, sculptorii L. Habich și R. Bosselt. Printre cei mai interesanți din aceștia se situează Peter Behrens ce va deveni apoi una din personalitățile organizației *Deutscher Werkbund**. El venea de la München, unde lucrase ca pictor, gravor și designer fiind membru al societății *Münchner Sezession**. Strălucita sa carieră de arhitect și-a început-o la Darmstadt, unde și-a construit propria casă (1900—1901). Concepută în întregime de el — de la fațade și decorație interioară, pînă la ultimul obiect — lucrarea vădește capacitate de sinteză și o poziție *funcționalistă**, în spiritul *artei 1900**. Sînt vizibile de asemenea atît înrîuririle arhitectului belgian Van de *Velde**, cît și cele ale scoțianului Mackintosh, șeful grupului „*The Four*"* (Cei patru) din Glasgow. Austriacul Josef Maria Olbrich — membru fondator al societății *Wiener Sezession** și autorul palatului acesteia din capitala Austriei, reprezentant al școlii de arhitectură din *Viena** —, venea în Germania cu o experiență și un renume ce-i aduseseră invitația Marelui Duce. Capodopera carierei sale o va realiza însă la Darmstadt unde, vreme de aproape zece ani, a conceput și construit aproape toată colonia; casa sa și diferite vile precum și, mai ales, edificiul ce cuprinde săli de expoziție și ateliere (așa-numita *casă Ernst Ludwig*) sau ansamblul compus dintr-o biserică, flancată de un mare turn, *Hochzeitsturm* (Turnul căsătoriilor), și avînd în față o întinsă oglindă de apă, trepte de piatră etc. Rheims socotește că Olbrich a izbutit aici „o remarcabilă sinteză între teoriile britanice și cele vieneze din arhitectura vremii, abolind astfel orice urme de lirism istoricist și de simbolism". Totuși — spune el mai departe — e „greu de discutat despre un *stil Darmstadt* — ansamblul edificiilor fiind lipsit de omogenitate — iar în forma anumitor coame de acoperiș, în tonurile mozaicurilor, în compoziția de pe fundul bazinului din fața bisericii, în portalul *casei Ernst Ludwig* sau în acoperișul ca o țîșnitură de apă al *Hochtzeitsturm*-ului, se descifrează un însemnat aport de orientalism".

Cu toate acestea grupul a constituit nucleul unei mișcări ce va justifica prin amploarea sa de pînă prin 1918 numele generic de „Școala din Darmstadt". Unul din cei ce au precedat constituirea coloniei a fost hamburghezul Otto Eckman — pictor, grafician, decorator și designer — socotit părintele *Jugendstil**-ului. El a proiectat și realizat în 1897 cabinetul de lucru de la Darmstadt al Marelui Duce Ernst Ludwig. Printre ceilalți reprezentanți ai școlii îl găsim pe pictorul Cissarz, care a lucrat la Darmstadt din 1903, cînd a fost invitat de Marele Duce, pînă în 1916. Originar din Danzig (azi Gdańsk), Cissarz a învățat la Academia de arte frumoase din Dresda, începîndu-și cariera ca afișist, gravor și legător de cărți. Puterea sa de expresie și-a dezvoltat-o pe deplin în pictura murală — domeniu în care s-a manifestat în mod special la Darmstadt. Modalitatea sa de expresie — o viziune simetrică, de spirit arhitectural, rectangular — a demonstrat-o atît în operele din Darmstadt, cît

și în cele de la teatrul și Primăria din Stuttgart, realizate după plecarea din arhiducatul de Hessen-Nassau. În colonia artistică de la Darmstadt au mai lucrat pictorul, afișistul și designer-ul F. W. Kleukens, aurarul E. Riegel, venit aci prin 1906, artist cu un mare simț al echilibrului și al valorii plastice a materialelor, dar legat încă de repertoriul istoricist al formelor, J. E. Schneckendorf, ceramist și sticlar, care devine în 1907 director la Manufactura arhiducală de sticlă nobilă din Darmstadt, sau J. J. Scharvogel șeful unui vestit atelier de ceramică din Darmstadt, care a lucrat și pentru Manufactura de sticlă nobilă. Scharvogel a făcut primele experiențe din Europa de pictură sub glazură. V. și *Sezession*. (V. pl. 24).

Scanned with OKEN Scanner

J. Lurçat, *Cocoș*, tapiserie haute lisse, Aubusson, 1946 (detaliu).



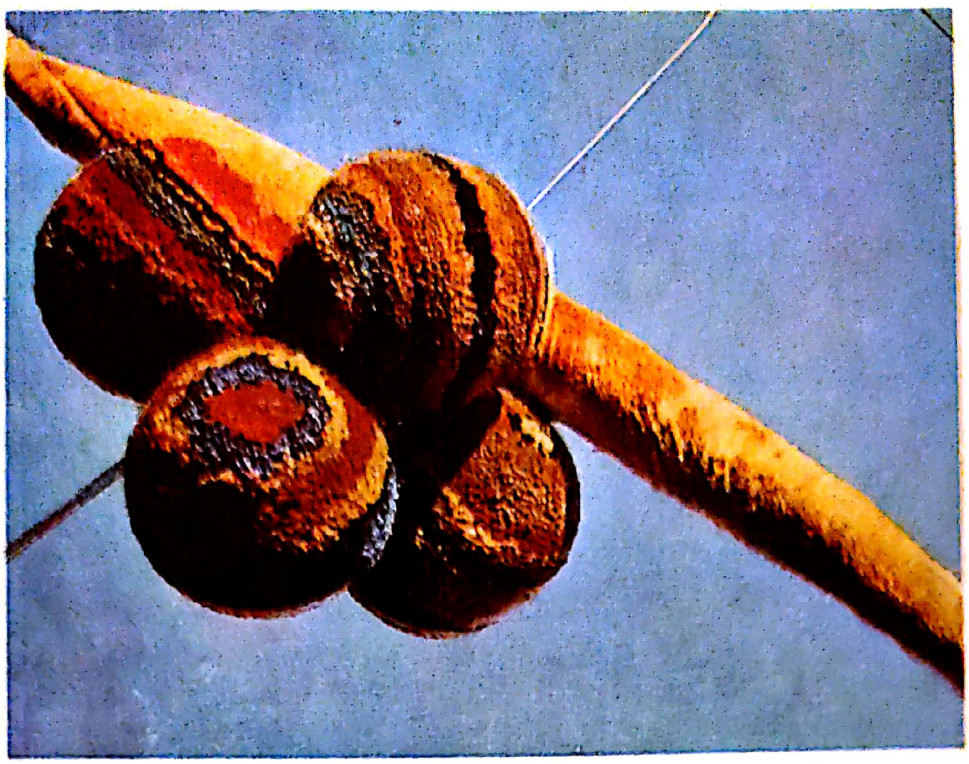
Elsi Giauque, *Tapiserie virtuală*, haute lisse, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

PL. 2

Mimi Podeanu, *1907 II*, haute lisse, 1971.

Scanned with OKEN Scanner



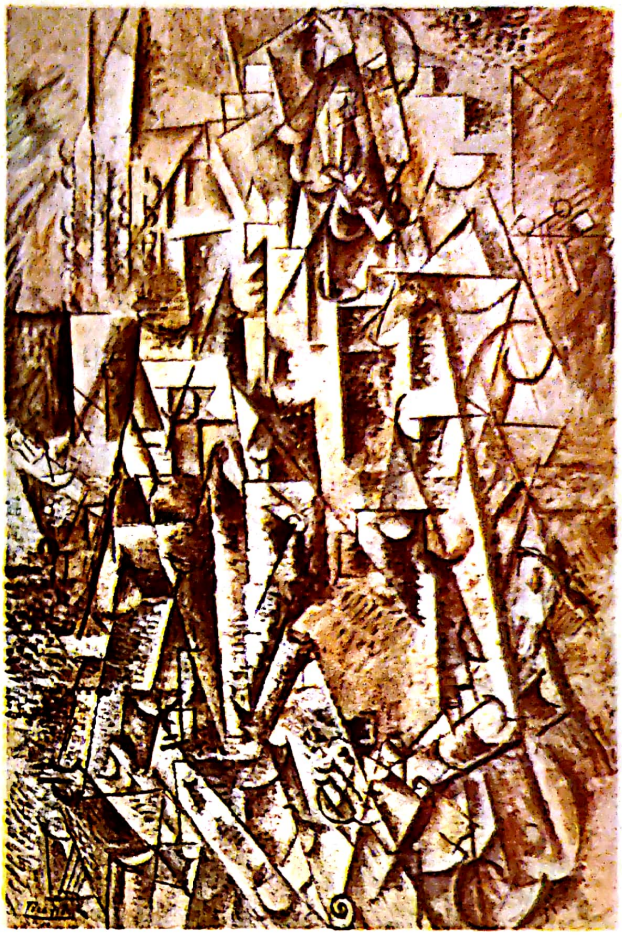
Ana Lupaş, *Maşină de zburat în zi de sărbătoare*, tehnică mixtă (lînă, piele), 1971, Muzeul de artă contemporană românească, Galaţi.

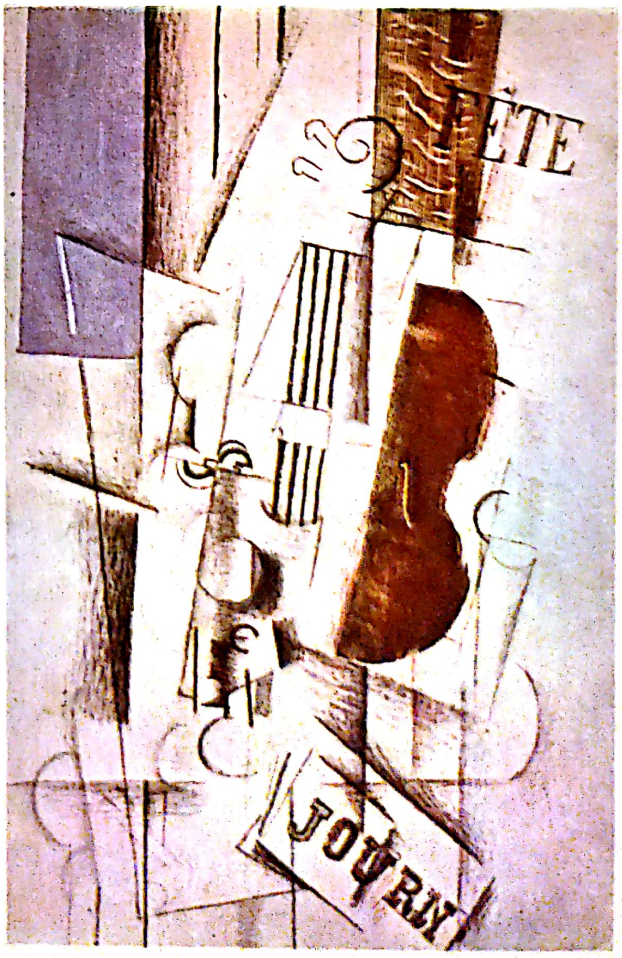
G. Klimt, *Sărutul*, ulei, 1909, Österreichische Galerie, Viena.

Scanned with OKEN Scanner

P. Poiret, *Au clair de la lune*, mantou de seară, tempera de G. Lepape, 1913.

P. Picasso, *Poetul*, ulei, 1911, col. Pegy Guggenheim, Veneția.

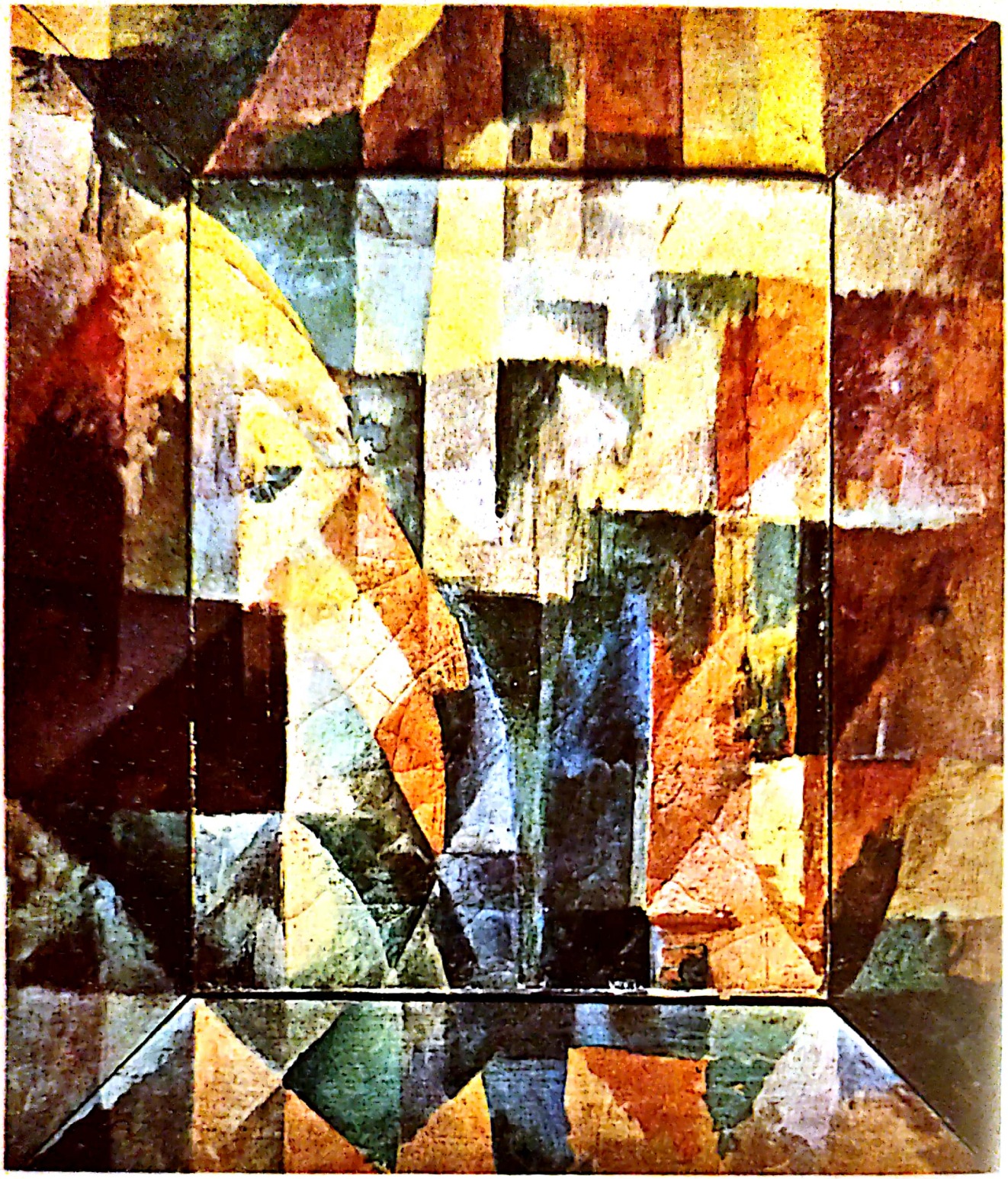




G. Braque, *Vioara*, ulei, 1913, Muzeul de artă, Philadelphia.

Scanned with OKEN Scanner

PL. 6



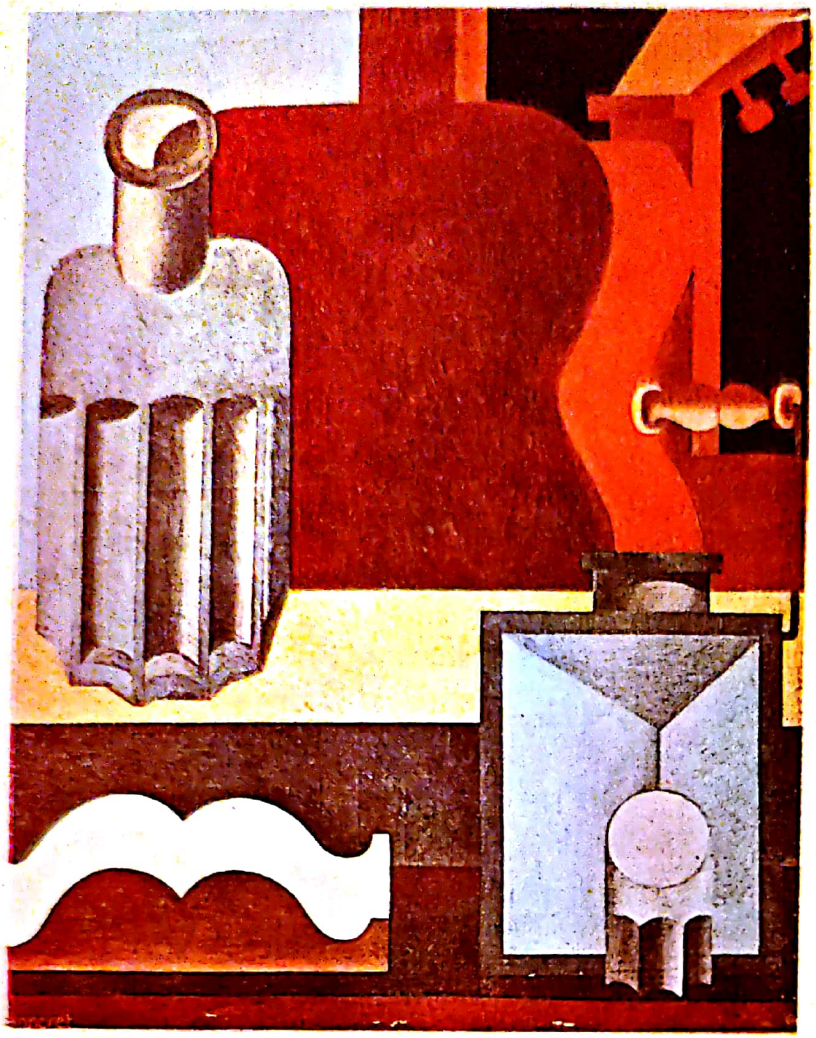
R. Delaunay, *Ferestre simultane*, ulei, 1911, col. J. Cassou, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

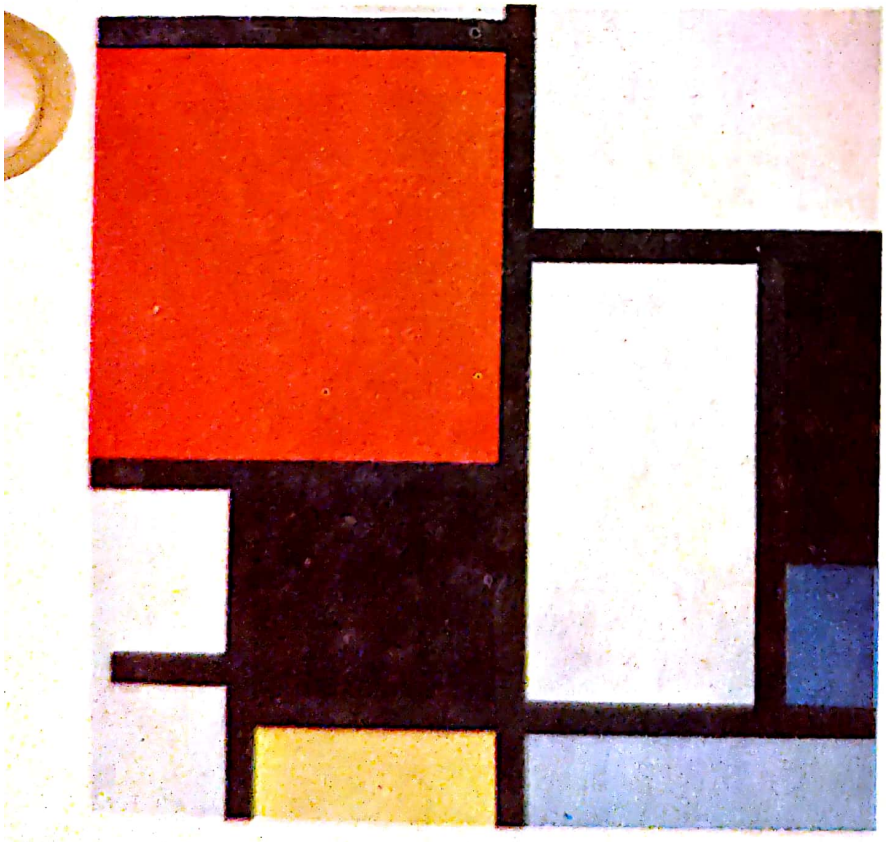
F. Léger, *Peisaj*, ulei, 1914, col. particulară, Roubaix.

V. Kandinski, *Cu arcul negru*, ulei, 1912, col. Nina Kandinski, Paris.

Scanned with OKEN Scanner



Le Corbusier, *Chitară verticală*, ulei, 1920, Muzeul național de artă modernă, Paris.



P. Mondrian, *Compoziție cu roșu, galben și albastru*, ulei, 1921, col. D-nul și D-na H. Rotschild, New York.

Scanned with OKEN Scanner

E

Esprit Nouveau, L' ~ — *Revue internationale de l'activité contemporaine* (Spiritul nou — Revistă internaţională a activităţii contemporane). Apărută la Paris, între 1920 şi 1925, a constituit de fapt tribuna teoretică a mişcării determinate de opera marelui arhitect, urbanist şi pictor Charles Edouard Jeanneret, cunoscut sub pseudonimul Le Corbusier. Fiind încredinţat că „a început o epocă nouă, însufleţită de un spirit nou, un spirit de construcţie şi de sinteză, condus de o concepţie limpede" — el a editat revista împreună cu pictorul Amédée Ozenfant şi cu poetul Paul Dermée. Iar în cel dintîi număr — octombrie 1920 — a semnat prima dată cu pseudonimul ce va deveni unul din simbolurile arhitecturii moderne. Primele opere teoretice, care i-au precizat doctrina, au apărut mai întîi, pe capitole, în cadrul revistei. Aşa a fost „Rappels à Messieurs les architectes" (Către Domnii arhitecţi), în numărul 1, care cuprindea şi vestitul postulat al lui Le Corbusier, după care arhitectura este un „Joc savant, corect şi magnific, al volumelor în lumină", precum şi „Vers une architecture" (Spre o arhitectură), „L'Art décoratif d'aujourd'hui" (Arta decorativă de azi) sau „Urbanisme" (Urbanism). În aceeaşi revistă s-a tradus prima oară în franceză vestitul pamflet al arhitectului vienez Adolf Loos „Ornament und Verbrechen" (Ornament şi crimă). În cadrul revistei au semnat şi mulţi corifei ai avangardei europene.

Le Corbusier n-a fost niciodată stricto sensu profesor, chiar dacă în atelierul său din Paris, instalat în fosta mănăstire iezuită din 35 rue de Sèvres, s-au format numeroase personalităţi ale arhitecturii mondiale. Dar prin ampla sa operă teoretică şi practică, precum şi prin neobosita sa activitate de organizator (vezi C.I.A.M.*, A.S.C.O.R.A.L.*) sau publicist, Le Corbusier a făcut „şcoală", exercitînd o covîrşitoare înrîurire în toată lumea, fiind adulat sau denigrat, dar cu neputinţă de ignorat; figură „iritantă şi fascinantă", „despre care nu se va ajunge niciodată să se spună, deopotrivă, destul rău şi destul bine" — după expresia lui P. Francastel. Originar din La Chaux-de-Fonds — vestit centru elveţian de ceasornicărie din munţii Jura — fiu al unui gravor de ceasuri, Le Corbusier a învăţat la Şcoala de arte şi meserii din oraşul natal (1901—1905). Profesorul său de desen — Epplatenier — om luminat, a surprins deosebitele însuşiri ale elevului, încurajîndu-l spre arte decorative şi arhitectură. Astfel, la numai 18 ani, Le Corbusier realizează cea dîntîi lucrare, *Villa Fallet* în oraşul său, construcţie în care interpretase tipul regional al casei de munte, în spiritul *artei 1900**. În acelaşi an, 1905, face şi prima călătorie de studii: în Italia, Ungaria şi Austria unde, la Viena, vizitează atelierul arhitectului Josef Hoffmann, fondator al societăţii *Wiener Sezession**, care construia pe atunci capodopera sa, *Palatul Stoclet* din Bruxelles. Planul de studii l-a dus apoi, în 1908 prin atelierul arhitectului Tony Garnier de la Lyon, în 1909 la arhitectul Auguste Perret din Paris, unde rămîne ceva mai

mult, ca dealtminteri şi în atelierul din Berlin al arhitectului Peter Behrens, membru marcant al organizaţiei *Deutscher Werkbund**. În 1911 — 1912 el lucrează din nou în Germania, la Hellerau, lîngă Dresda — în cercurile Werkbund-ului şi mai ales în atelierul arhitectului Heinrich Tessenow, iniţiindu-se în problemele *industrial design*-ului*. Precum se vede, el urmărea cele mai noi tendinţe din arhitectură şi design. În „Confesiunile" sale — cuprinse în „L'Art décoratif d'aujourd'hui" — el afirma în 1925: „Am cunoscut moda din Paris, din Viena, din Berlin şi din München. Din toate aceste mode, totul mi se părea îndoielnic; dar eu ştiam că betonul armat şi fierul vor duce la o formă specifică şi care va fi în întregime nouă...."; şi mai departe: am călătorit „căutînd lecţia care mă va lumina, încercînd să surprind naşterea artei, raţiunea artei, locul artei". În acest mare „voiaj util" — după expresia sa — Le Corbusier a traversat Ungaria, România, Bulgaria, Turcia, Asia Mică, Grecia, Italia, mereu cu blocul de schiţe şi creionul în mînă, în faţa monumentelor şi în muzee, surprinzînd creaţia folclorică, obiceiuri etc. Anii de formaţie a acestei personalităţi s-au încheiat în 1917—1918 la Paris, sub puternica influenţă a *cubismului**. În 1918 Le Corbusier şi Amedée Ozenfant au publicat la Paris „Après le cubisme" (După cubism), o analiză critică a cuceririlor acestui curent, text ce va intra în istorie ca manifestul „Purismului", orientare picturală fundată de cei doi artişti şi care va juca un rol deloc neglijabil şi în artele decorative. Curentul se înscria caracteristic, înainte de toate, în sfera gîndirii ultraraţionaliste a acestor exegeţi ai maşinismului. Pentru purişti, opera de artă modernă trebuia să fie perfectă, exactă şi să-şi îndeplinească funcţia ca o maşină, să nu cuprindă nimic întîmplător sau excepţional, nici o aparenţă, nimic pitoresc; obiectele trebuind să-şi păstreze intacte logica constructivă şi autenticitatea. În pictura şi desenele sale de prin 1918 Le Corbusier căuta o ordine esenţialmente bazată pe numere şi geometrie, care va domina dealtminteri şi arhitectura sa. El relua cu şi mai multă intransigenţă principiile fundamentale ale teoriei cubiste, afirmînd: „Natura se oferă ochilor noştri informă: bolta cerească, ţărmul mărilor şi al lacurilor, conturul munţilor. Tabloul ce ni se înfăţişează este tocat, fărîmiţat şi total confuz în planurile depărtate — un haos nu altceva... Dacă ne apropiem de natură, nu vedem altceva decît aparenţe şi lucruri întîmplătoare. Spiritul care însufleţeşte natura este un spirit de ordine; noi îl cunoaştem. De aceea trebuie să facem o deosebire între ceea ce vedem şi ceea ce învăţăm sau ştim... Noi respingem deci aparenţa lucrurilor, pentru a păstra doar esenţa lor". Iar opera lui Ozenfant cuprinde compoziţii de forme perfect epurate şi ordonate după legi de o mare rigurozitate. El căuta să înlăture tot ce ar fi putut avea atingere cu întîmplarea sau aparenţa, păstrînd doar „contrastele" certe. Luciditatea matematică a picturii puriste a fost deseori comparată cu sistemul în care-şi construia Bach fugile. Unele pînze ale lui Ozenfant se şi numesc *Acord* sau *Fugă* (Muzeul din Chicago). După unele păreri purismul şi-a găsit o mai largă aplicare în arhitectură şi design, decît în pictură. După alte opinii însă, ca cea a lui Read, „... între 1920 şi 1925 puriştii au exercitat o influenţă hotărîtoare asupra evoluţiei artei abstracte, atît în Europa, cît şi în America. Dar purismul nu abandona obiectul: el era un ideal de stil sau de tehnică, o purificare a motivului".

Astfel, educat în spiritul „exact" al artizanilor ceasornicari din Elveţia şi entuziasmat de teoriile Werkbund-ului sau ale tuturor mişcărilor moderniste de la acea vreme, dar fiind totodată produsul nonconformismului avangardei pariziene, Le Corbusier se manifestă prin 1920 ca un gînditor raţionalist intransigent, de concepţie *funcţionalistă** şi, mai presus de toate, un antiaca-

Scanned with OKEN Scanner

demist hotărît. El debutează nu numai ca un pasionat exeget al maşinismului, ci şi ca un promotor al design-ului: începînd cu industrializarea arhitecturii şi a echipamentului, pînă la mediul ambiental urbanistic. Prin 1925 el scria, în inimitabilul său stil, provocant şi de o vervă îndrăcită: „Industria suflă peste lume şi s-a stîrnit vijelia". Urmările „vijeliei" au transformat în profunzime societatea, constata el: „Maşinile au apărut în masă; numărul lor a crescut într-aşa măsură încît obiceiurile au fost tulburate şi schimbate". Le Corbusier căuta să deslușească „Lecţia maşinii": „Miracolul maşinii constă în aceea că ea a creat organe armonioase, (...) de o armonie ce se apropie de perfecţie, pe măsură ce experienţa şi invenţia îi aduc purificarea". Maşina „este o fiinţă viabilă, un organism limpede"; iar produsul maşinii, „obiectul perfect, este un organism viu (...) însufleţit de spiritul adevărului", deoarece „Lecţia maşinii constă în relaţia pură, de la cauză la efect. Claritate, economie, tensiune spre înţelepciune". Maşina este pentru Le Corbusier marea creatoare a lumii noi de forme: „Maşina este toată numai geometrie. Geometria este marea noastră creaţie. Maşina face să strălucească în faţa noastră discuri, sfere, cilindri de oţel lustruit, de oţel tăiat cu o precizie teoretică şi o ascuţime pe care natura nu ne-o va arăta niciodată". De aici decurge „O nouă dorinţă: o estetică a purităţii, a exactitudinii de raporturi, zguduitoare, ce pun la lucru angrenajele matematice ale spiritului nostru: spectacol şi cosmogonie". Şi exegeza atinge o culme cu afirmaţia: „Maşinismul a deschis era semizeilor". În aceeaşi lucrare Le Corbusier nu se rezumă doar la consideraţii teoretice generale, ci face o analiză amănunţită şi temeinică, la obiect, a situaţiei paradoxale create în urma decalajului dintre progresul industriei, pe de o parte, şi anchiloza stilisticii „decorative", pe de alta. El expune o serie de cazuri concrete ce demonstrează cum invenţia tehnică nu numai că aduce forme noi, dar antrenează şi schimbări radicale într-un întreg domeniu al producţiei. Unul din cazuri este şi cel al noului mobilier tip, de birouri: „Din momentul în care s-a născut maşina de scris — scrie Le Corbusier — hîrtia de scrisori a fost standardizată; această standardizare a avut repercusiuni considerabile şi în mobilier, în urma stabilirii unui modul, cel al *formatului comercial*. Maşinile de scris, copiile scrisorilor, coşurile pentru clasat, sertarele cu dosare, clasoarele, într-un cuvînt, o întreagă industrie de mobilier a fost condiţionată de stabilirea acestui standard; chiar şi cei mai intransigenţi individualişti nu s-au putut împotrivi".

Le Corbusier a fost şi cel ce a lansat sloganul: „Casa este o maşină de locuit". Atent la progresele tehnice şi industriale, descifrînd logica funcţională a construcţiei unui avion, a unui automobil sau pachebot, el căuta pe aceeaşi cale, noile soluţii ale arhitecturii. Pentru substanţiala contribuţie adusă la naşterea concepţiei funcţionaliste moderne, la dezvoltarea standardizării şi prefabricării elementelor de construcţie şi de echipament, el se înscrie printre cei mai de seamă pionieri ai *design*-ului arhitectural. Într-unul din domeniile sale de predilecţie, locuinţa, Le Corbusier a operat o radicală schimbare de viziune, mărind mai întîi la maximum spaţiile închise sau deschise folosibile: prin piloţi liberi la parter şi în general printr-o osatură de beton armat cît mai redusă ca piese, uşoară, elegantă şi independentă, prin „acoperişul terasă", prin încastrarea în zid a majorităţii echipamentului (şi acesta, simplificat şi redimensionat) şi, mai ales, prin libertatea distribuţiei, atît a nivelelor orizontale, cît şi a pereţilor despărţitori, uşori, ce nu mai trebuie să se suprapună de la etaj la etaj, ca înainte, cînd zidurile erau portante. Mai însemnat este însă aportul său în ceea ce priveşte chiar redimensionarea şi redistribuirea spaţiilor, în raport direct şi riguros cu funcţia lor. Îndelungatul şi perseve-

Scanned with OKEN Scanner

rentul său studiu în această direcţie, întemeiat pe cele mai noi metodologii şi date — economice, social-psihologice şi tehnico-industriale — a dus la elaborarea *modulorului*, prima încercare de adaptare exactă, matematică, a dimensiunii spaţiilor uzuale la scara fiziologică şi psihologică a omului din era maşinistă. După propria sa expresie modulorul este o „Regulă de armonie pentru atribuirea celor mai favorabile dimensiuni ariei clădite şi, în mod special, pentru a universaliza elementele destinate prefabricaţiei...". Iar Albert Einstein, pe cînd se afla în Statele Unite, afirma că modulorul: „Este o gamă de măsuri ce face răul anevoios şi binele lesnicios".

Dar coroana operei lui Le Corbusier rămîne creaţia — din păcate mai mult teoretică — în domeniul urbanisticii. El a fost printre primii care au analizat racilele marilor metropole moderne, ameninţate de poluarea fiziologică şi psihologică, de sufocare prin intensitatea circulaţiei mecanice cît şi, mai ales, printre cei mai îndrăzneţi din cîţi au propus soluţii: specializarea zonelor, spaţii verzi, reconcepţia nivelelor de circulaţie, precum şi rezolvarea plasticii arhitecturale şi urbanistice însăşi. Mai mult, doctrina sa urbanistică, prima oară expusă imediat după 1918 în proiectul acelui „Ville radieuse" (Oraş fericit), vădeşte şi un accentuat punct de vedere sociologic, chiar dacă, în oarecare măsură, utopic. Le Corbusier credea că prin soluţii urbanistice adecvate, precum şi prin locuinţe ieftine şi confortabile, se poate contribui în mod hotărîtor la transformarea progresistă a societăţii: tip de iluzie ce a amăgit, dealtminteri, şi pe alţi mari arhitecţi ai secolului 20. Iar cu acele „Unităţi cu locuinţe de mărime conformă" — mari blocuri cu apartamente construite după 1945, mai întîi la Marsilia, Le Corbusier spera „să aducă lumii muncitoare binefacerile organizării funcţiilor casnice...". El le socotea de asemenea drept cheia urbanizării raţionale a zonelor de locuit şi Loisir. „Fiecare unitate — scria el — este pură, e netă, obiect autentic, obiect frumos aşezat în natură... Locuinţa omului nu mai e făcută din reziduuri urbane, aşezate între trei sau patru străzi ce se întretaie, ci creează singură un ritm arhitectural variat la infinit şi totodată unitar şi simfonic... Marea geometrie; materialele: sticlă, fier, piatră, ciment; soarele care se roteşte de la răsărit la apus; arborii, ierburile, florile; cerul cu norii săi. Toate acestea sînt puse la dispoziţia oamenilor. Oraşul propune aici pecetluirea alianţei omului cu natura; natura a intrat în locuinţe. În faţa unui triumf atît de strălucit al oraşului modern, paliativele dezastruoase (suburbii, oraşe-grădină, autobuze, metrouri şi căi ferate suburbane) vor fi, în sfîrşit, aruncate la gunoi". Este adevărat că „celulele de locuit" ale lui Le Corbusier, cu circulaţie, aerisire şi funcţionalitate exacte, de o perfecţie matematică, reducînd uneori anumite spaţii la dimensiuni de „vagon de dormit" sau „cabină de vapor", au fost frecvent identificate cu tehnicismul cel mai sec: aşa cum ni-l înfăţişează, de exemplu, un Tati, în savuroasa comedie „Unchiul meu". Ba Francastel merge pînă la a face o analogie între lumea *ordinei*, a *modulorului*, a „celulei de locuit cu caractere exacte", pe de o parte şi pe de alta cea a „Universului concentraţionar": „Cazarma, mănăstirile, lagărele, închisorile, falansterele...". Deşi nu-şi ascunde marea admiraţie ce i-o poartă marelui teoretician şi artist. Evident că experienţa urbanistică şi arhitecturală a lui Le Corbusier n-a putut da acele rezultate strălucite scontate, cu deosebire din punct de vedere social economic. Dar factorii ce ameninţă viaţa din marile aglomerări urbane, ducînd-o mereu mai aproape de un „Univers concentraţionar", nu se află în utopia marelui arhitect, ci în afara ei. Tocmai împotriva acestor condiţii cvasicatastrofale, ce se precizează din ce în ce mai ameninţătoare în viaţa urbană a erei maşinismului, a luptat teoreticianul, arhitectul,

Scanned with OKEN Scanner

urbanistul și artistul Le Corbusier. El a încercat să desființeze suburbia sordidă, să aducă lumină și confort în locuințele ieftine, să reîmpace omul cu natura.
Complexa personalitate a arhitectului n-a fost, nici pe departe, total guvernată de un raționalism sec. El era încredințat de perenitatea valorilor poetice, descoperindu-le pînă și în cele mai specifice creații ale mașinismului. „Tehnica a lărgit cîmpul poeziei — scria el. Ea n-a acoperit orizonturile, n-a ucis spațiile și n-a închis poeții în Bastilia. Prin precizia instrumentelor de măsură, ea a deschis în mod fantastic spațiile în fața noastră — și prin urmare, visul: lumile stelare și adîncurile vertiginoase ale vieții pe planeta noastră. Visul, poezia, țîșnesc în fiecare minut din acest progres tehnic". (V. pl. 8, 32, 33).

expresionism. Apărut la finele secolului 19 și dezvoltat în primele decenii ale secolului 20, mai ales în Germania, acest curent este greu de circumscris în arhitectură, fiind extrem de variat ca modalități de expresie: atît în literatură, teatru și muzică, cît și în pictură, sculptură sau grafică. De aceea M. de Micheli crede că „Singura cale pentru a ajunge la înțelegerea expresionismului este aceea de a pleca de la conținuturile lui, și ele departe de a fi la unison. Ceea ce se poate spune oricum, de la început, e că expresionismul este, fără îndoială, o *artă de opoziție*". Într-adevăr, protestul împotriva filistinismului burghez domină într-atît curentul, încît el poate fi socotit mai întîi ca o atitudine social-politică și doar în al doilea rînd ca o creație artistică. Dramaturgul german F. Wedekind, experimentînd încă de pe la 1890 una din principalele metode e., a opus ipocriziei morale burgheze o adevărată dezlănțuire a violențelor instinctelor primitive. Astfel „Țipătul" devine principiul director al esteticii e., cu deosebire pînă prin 1910. Principalul exeget al curentului, H. Bahr, critica impresionismul ca fiind o „artă mută", aflată sub teroarea „atotputerniciei" și arăta că e. a redeschis „gura omului". e. era după el arta care „... urlă în întuneric cere ajutor, invocă spiritul:...". „Strigătul de luptă al eu-lui biciuit" după expresia lui W. Worringer — a dominat conceptul grupului e. „Die Brücke" (Podul, 1905—1913, Dresda). Țipătul, dezlănțuirea instinctelor, apar în pictura lui Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein sau Heckel, prin forme exagerate pînă la grotesc și volume rupte, printr-o grafică dinamică, sacadată, anguloasă, tăioasă chiar, printr-o coloristică violentă, șocantă, cu contraste puternice, tonalități acide, acorduri iritante; în ultimă analiză, o viziune crispată dusă pînă la maximum de temperatură. În primii ani ai secolului e. frizează chiar o estetică a „urîtului", atît din pricina modalităților de expresie șocante, cît și din aceea că se punea un preț incomparabil mai mare pe conținut decît pe formă.
Dar e. este, prin excelență, o artă spirituală și spiritualizantă, urmărind transpunerea vieții psihologice în operă. Worringer socotește că, în opoziție cu „senzualismul individualist", ce dăinuie din Renaștere, „e. constituie prima încercare... de a realiza o deplină spiritualizare a expresiei". Și că de aceea „adevăratul expresionism al timpului nu trăiește în optica nouă a ochiului nostru, ci în aceea a spiritului nostru". Iar transformarea vieții interioare în imagine artistică e. se face instinctiv, printr-un proces ce stă, dealtminteri, la baza întregii estetici a „Einfühlung-ului" (Intropatriei). În acest sens spunea Kirchner că „Sublimarea instinctivă a formei în evenimentul sensibil este tradusă în tablou din impuls". Spiritualitatea, în sensul acelei retrageri resemnate în „regatul inalienabil al spiritului" din fața agresivității societății burgheze, avea să domine mai ales a doua fază a curentului, ilustrată caracteristic de concepția grupului „Der blaue Reiter" (Cavalerul albastru, 1911—1924, München). Pictura lui Klee, Kandinski sau Marc, părăsește în cea mai mare

Scanned with OKEN Scanner

măsură violenţele primei faze, echilibrîndu-se ba chiar estetizîndu-se. Aşa cum spunea Kandinski în lucrarea sa „Über das Geistige in der Kunst" (Despre spiritual în artă, 1912), grupul „Cavalerul albastru" tindea la o purificare a instinctului, la o stăvilire a „ţipătului", la înlăturarea violenţelor din limbaj. Ei căutau „esenţa spirituală a realităţii", ca izvor fundamental al artei. Această concepţie, numită uneori „expresionism liric" şi alteori „spiritualism neoromantic", stă de fapt, în mare măsură, la baza artei abstracte. Ea va suferi apoi, după 1918, înrîuriri raţionaliste în general şi în special *constructiviste**. Viziunea lui Kandinski şi Klee capătă mereu mai multe caractere geometrice şi structurale, în epoca în care devin profesori la *Bauhaus**. Pictura primului tinde spre un abstractism geometric, în vreme ce al doilea introduce elemente structurale şi foloseşte în metoda sa artistică şi pedagogică raţionamente mecanice şi geometrale.

Arhitectura se încadrează cu greu în aceste variate forme de limbaj, mereu mai ermetice şi mai spiritualizante. Cea mai generală trăsătură a e. în concepţia construcţiilor ar consta într-o anume independenţă a formelor faţă de funcţia piesei arhitecturale propriu-zise, ceea ce contrazicea viziunea *funcţionalistă** a majorităţii arhitecţilor moderni. De asemenea, ca o caracteristică generală poate fi socotită, pe de altă parte, poziţia hotărît anti-academistă, inovatoare a arhitecturii e., ceea ce marchează indubitabila sa apartenenţă la avangarda artistică de la începutul veacului. Pentru a defini mai precis e. în arhitectură trebuie să revenim însă la principalele izvoare ale curentului, cum au fost *arta 1900** şi simbolismul, precum şi la altele mai vechi ce ne duc pînă la agitaţia şi angulozităţile goticului. Astfel, putem clasifica două mari familii morfologice ale e. în arhitectură: prima, cu forme ascuţite, dinamice şi ornamentaţia viu ritmată, folosind tencuieli şi materiale colorate — mai ales cărămidă aparentă —, familie în bună măsură germanică şi nordică, amintind de spiritul acelui „Backsteingotik" („Goticul de cărămidă"); iar a doua, cu forme prin excelenţă plastice, moi, curbiliniare în general, ce par turnate sau tăiate direct în masa materialului, viziune derivînd parcă direct din suprasimbolismul unui *Gaudi** sau *Guimard** familie ce se confundă mult cu aşanumita *arhitectură-sculptură**. În prima categorie se înscriu locuinţele aparţinînd ansamblului „*Eigen Haard*" din Amsterdam, realizate de arhitectul M. de Klerk între 1917 şi 1921, într-o concepţie dominată de triunghiuri, atît în volumetrie, cît şi în formele ferestrelor, utilizînd multă cărămidă aparentă; precum şi lucrările altui olandez, De Haas, cum e casa (1924) din Rijswijk sau *Clinica ortopedică* (1926) din Bruxelles, de arhitectul A. Pompe, lucrările de prin 1928 de la Londra ale englezului E. Lutyens, etc. Dar cele mai tipice pilde de e. din prima categorie morfologică s-au datorat arhitecţilor germani. Ele fuseseră anunţate încă de operele preexpresioniste, goticizante, de la finele secolului 19 ca marele *Magazin Wertheim* din Berlin, realizat de arhitectul A. Messel în 1896. Pe această poziţie s-a situat apoi arhitectul P. Behrens — ce făcuse parte atît din grupul *Die Sieben** de la Darmstadt, cît şi din organizaţia *Deutscher Werkbund**. Printre lucrările sale ce marchează apariţia e. în arhitectură se află mai ales construcţiile din Berlin pentru trustul de electricitate A.E.G. (1908—1913), precum şi *Imobilul administraţiei societăţii I. G. Farben*, de la Hoechst (1920—1924). Pe aceeaşi linie s-au înscris arhitecţii H. Haering, cu ferma de la Gerkau (1920), B. Taut, cu propria sa casă (1926) construită de plan triunghiular, lîngă Berlin şi, cu deosebire, F. Höger. Opera acestuia din urmă, *Casa chiliană*, un mare imobil cu opt etaje, construit în 1922—1923 la Hamburg, într-o plastică agresivă, unghiulară, din cărămidă aparentă şi cu o bogată decoraţie ce zimţează volumele dinami-

zîndu-le, este una din cele mai remarcabile pilde de arhitectură e. Tot din familia geometral-anguloasă a primei categorii fac parte şi unele opere ale arhitectului H. Poelzig, ca *Uzinele din Luban* sau *Castelul de apă* din Posnań, construit în metal şi sticlă din prisme poligonale suprapuse (ambele în 1911—1912). Dar cele mai semnificative exemple de e. în creaţia lui Poelzig sînt cele înscrise pe linia *secesiunii müncheneze**, ilustrată printre alţii şi de arhitectul A. Endell, autor al *Atelierului fotografic „Elvira"* (1897—1898), din München sau al aşa-numitului *Buntes Theater* (Teatrul multicolor, 1901) din Berlin. *Marele teatru* din Berlin, realizat de Poelzig în 1919, pentru regizorul Max Reinhard, prin transformarea circului Schumann, avînd o cupolă uriaşă de care atîrnau mii de conuri răsturnate cu vîrful în jos, arăta literalmente ca o grotă cu stalactite. Aceeaşi vibraţie a suprafeţei cupolei, de o dinamică violentă, ce se înscrie perfect în spiritul modalităţilor picturii sau poeziei e. caracterizează şi alte două faimoase proiecte ale arhitectului: cel pentru *Teatrul festivalurilor* (1920—1921), din Salzburg şi pentru *Sala de festivităţi* din Dresda. Referindu-se la aceste creaţii ale lui Poelzig, V. Gregotti spune că aici „... dezagregarea regulilor clasice ale compoziţiei şi chiar a elementelor constructive, în sine, coincide într-un mod surprinzător cu aspectele cele mai tragice ale nihilismului dinaintea războiului".

Interesant este faptul că geometrismul de tip e., o anume ascuţime a volumelor şi chiar violenţele în raporturile spaţiale ale compoziţiei sînt prezente, imediat după primul război mondial, chiar şi în operele corifeilor funcţionalismului: fie că e vorba de Mies van der Rohe, care în proiectele zgîrie-norilor din metal şi sticlă (1919) sau în *Mausoleul Rosei Luxemburg şi al lui Karl Liebknecht* (1926) din Berlin suferea şi înrîuriri constructiviste, fie despre *Monumentul morţilor* (1921) din Weimar sau despre teatrul (1923) din Jena ambele de **W. Gropius**.

A doua categorie a arhitecturii e. cu forme plastice, sculpturale, este strălucit reprezentată de arhitectul E. Mendelsohn, care a construit *Observatorul astronomic Einstein* din Potsdam, în 1920. El făcuse pictură şi decoraţie teatrală e. ceea ce se simte în plastica dinamică, învăluitoare, a acestui turn de şase etaje, modelat parcă direct în materie moale. Schiţele şi studiile arhitectului din această perioadă arată dealtminteri o directă înrudire cu e. liric al grupului „Cavalerul albastru". În acelaşi spirit se înscrie şi H. Finsterlin, cu studiile pentru un *Centru al artelor* (1919): o plastică dinamică de volume concave şi convexe ce se întrepătrund cu o violenţă dinamitardă, dînd impresia unei zguduiri apocaliptice; precum şi unii dintre constructivişti, ca arhitectul Jacob Cernigov, cu proiectele publicate sub titlul „Fantezii arhitecturale" (1931), sculptorul Naum Gabo, cu proiectul pentru o staţie de radio (1919—1920) sau pictorul G. Yakulov, cu *Monumentul celor 26 de comisari din Baku*, machetă din 1923. În sfîrşit, o altă realizare aparţinînd aceleiaşi categorii de arhitectură e. s-a datorit lui R. Steiner: *Goetheanum* (1925—1928, Dornach), o construcţie sculpturală, masivă, cu forme puternic reliefate şi aspect general de mausoleu.

Înrîuririle e. s-au exercitat constant asupra arhitecturii întregului secol 20. Forme geometral-unghiulare apar frecvent în creaţia finlandezului A. Aalto: *Căminele studenţeşti ale Politehnicii statului Massachusetts* (M.I.T.) (1948, Cambridge) sau *Primăria* din Säynätsalo (1953, Finlanda); în cea a germanului H. Scharoun, cum e mai ales grandioasa construcţie a *Teatrului filarmonic* (1962), din Berlin, o compoziţie dominată de forme unghiulare sau în cea a francezului C. Parent — casă lîngă Paris (1959), a italianului F. Albini — *Villa Canavese* (1958) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Formele plastice ale celei de a doua categorii au poate o şi mai mare răspindire în arhitectura de azi. Aşa sînt *Opera* din Sydney, realizată în 1968 de danezul Jörg Utzon, vilele elveţianului Ch. Hunziker, cele ale italianului D'Olivo sau multe din creaţiile altui italian, G. Michelucci, ale americanului B. Goff, ale mexicanului J. O'Gorman, ş.a. Iar cîteva din marile personalităţi ale secolului au creat în ultimii treizeci de ani atît forme geometral-unghiulare, cît şi compoziţii plastice, sculpturale, dominant curbilinii: F. Ll. Wright, care în proiectul (1958) *Capelei universităţii* din Oklahoma şi în *Sinagoga „Beth Sholem"* (1959) din Elkins Park, Pennsylvania, a mînuit forme din familia piramidelor triunghiulare, în vreme ce la *Muzeul S. R. Guggenheim* (1956—1959) din New York a creat o gigantică cochilie de melc: Le Corbusier care a combinat în faimoasa *Capelă* (1950—1955) din Ronchamp forme ascuţite, triunghiulare, cu altele moi, de spirit curbiliniar, amintind de materia unora din picturile lui Dali, sau E. Saarinen care a mers pe o linie goticizantă, sever anguloasă, în concepţia *Ambasadei S.U.A.* (1959) la Oslo şi dimpotrivă, pe forme curbiliniare neregulate, moi, învăluitoare, de o uimitoare varietate şi fantezie, în cea a *Aerogării John Kennedy* (1960) de la Idlewild, New York. (V. pl. 7, 20, 22, 23, 30, 33).

Scanned with OKEN Scanner

F

floreale, stile ~. *Arta 1900** italiană, numită frecvent şi *Stile Liberty** din pricina numeroaselor magazine pe care negustorul londonez de artă cu acelaşi nume le deschisese în Italia. În arhitectură stilul a fost dominat mai ales de trei personalităţi: d'Aronco, Sommaruga şi Basile. Arhitectul Raimondo d'Aronco a studiat la Academia de arte frumoase din Veneţia şi a stat la începutul carierei sub înrîurirea istoricismului romantic. Într-o astfel de viziune a realizat *Poarta Tenaglia* (1882) de la Milano, faţada *Pavilionului Expoziţiei de arhitectură* (1890) din Torino sau *Podul Maria Teresa* (1893) din acelaşi oraş. Influenţat de arhitectura şcolii din *Viena**, mai ales de cea a lui Otto Wagner şi Josef Maria Olbrich, d'Aronco trece treptat spre o concepţie de tip 1900, în care *funcţionalismul** se află într-o curioasă simbioză cu un simbolism manierist. O perioadă reprezentativă pentru evoluţia arhitectului au reprezentat-o ultimii ani ai secolului 19, petrecuţi la Constantinopole. În urma unui mare cutremur de pămînt care a distrus multe clădiri, d'Aronco a fost invitat în 1899 chiar de sultanul Abdul Hamid să lucreze în capitala Turciei. Printre cele realizate acolo se află şi *vila lui Edem Bey* (1900), despre care M. Rheims spune că este „o casă nostimă, îngustă şi elansată care, cu acoperişul său înclinat, evocă o femeie tînără cu pălăria pusă uşor pe o parte şi căzîndu-i pe ochi". D'Aronco şi-a atins apogeul carierei şi totodată perfectarea viziunii în stilul **f.**, în primii ani ai secolului 20, cu construcţiile pentru Expoziţia internaţională a meseriilor artistice (1902) de la Torino, ca de pildă *Pavilionul artelor decorative*. În esenţa volumetriei sale, lucrarea are un echilibru monumental clasic, ceea ce l-a îndemnat pe un critic al epocii să spună că această „construcţie trapezoidală evocă un oarecare neoarhaism micenian sau cartaginez". Dar formele mari şi simple erau invadate de o decoraţie supraabundentă, policromă şi în relief, compusă din ornamente florale, console enorme şi, cu deosebire, multe statui (datorite sculptorului Edoardo Rubino). O altă lucrare a lui D'Aronco marchează un acord mai fericit între concepţia volumelor mari şi ornamentaţie: *Monumentul funerar al familiei Camavitto* (1904) din cimitirul de la Udine. Spre finele carierei arhitectul pierde din originalitate, revenind la formule istoriciste, ca la *Palazzo Comunale* (1909) din Udine.

Arhitectul Giuseppe Sommaruga, milanez, a studiat la Academia de arte frumoase din oraşul natal şi a început, ca mai toţi colegii de generaţie, în viziune eclectic-istoricistă. O astfel de orientare a avut-o proiectul realizat în colaborare cu alt milanez, Luigi Broggi, pentru concursul clădirii parlamentului din Roma. Curînd însă el şi-a făurit o viziune nouă în care, deşi îmbină stilul **f.** cu izvoare istoriciste (sub influenţa arhitectului Camillo Boito), se situează pe poziţii funcţionaliste, moderne. Aşa ne apare, în oarecare măsură şi *Casa Morelli* din Milano, dar mai ales *Palatul Castiglione* (1900—1903),

Scanned with OKEN Scanner

cea mai semnificativă lucrare a sa, din același oraș. În pofida decorației relativ abundente și reliefate, volumele mari, simple și echilibrate rămîn preponderente în compoziție. S-a spus, pe bună dreptate, că autorul palatului dă dovadă de modernism prin dispoziția planurilor, a căror temă spațială pare să fi fost țelul său principal. Contrastul dintre sobrietate și puterea blocurilor de labradorit, din care e alcătuită fațada și monumentalitatea celor două statui ce flanchează intrarea, pe de o parte și, pe de alta, dantelăria ornamentației în piatră, cu elemente florale sau cea a grilelor metalice, datorate feronierului Giovanni Magnoni, accentuează mult expresivitatea lucrării. În *Casa Faccanoni* (1906—1907), din Sarnico ca și în mausoleul aceleiași familii (1907), viziunea lui Sommaruga a evoluat apoi spre un suprasimbolism al formelor, puternice, titanice chiar, de o sculpturalitate agresivă, comparabilă pînă la un punct cu concepția spaniolului *Gaudi**. Apogeul acestei faze din cariera arhitectului a fost marcat de construcția *Hotelului* (1908) din Varèse, ridicat pe o colină ce domină localitatea; compoziția celor două aripi ale clădirii, unite printr-o boltă supraînălțată, produce o impresie covîrșitoare. Sicilianul Ernesto Basile a debutat, de asemenea, pe o linie istoricistă, colaborînd cu tatăl său arhitectul Giovanni B. F. Basile și terminînd, după moartea lui, *Teatro Massimo* din Palermo. În prima lucrare mai însemnată pe care a realizat-o independent — *Palatul expoziției* din Palermo — el vădește o concepție stil f., altoită pe elemente eclectic-orientalizante. În această viziune a mai ridicat și alte construcții, ca de exemplu *Casa Basile* (1904) sau *Casa Frassini* (1906), ambele la Palermo. Specifică stilului f. este și creația de decorator a lui Basile, legată de atelierul „Ducrocq" din Palermo. Mobilele desenate de el, uneori în colaborare cu pictorița Maria Begler și sculptorul Augo, sînt socotite printre cele mai originale piese de tip 1900 din Italia.

Reprezentanți ai arhitecturii stilului f. au mai fost și Luigi Broggi — care, după colaborarea cu Sommaruga, a mai realizat la Milano două construcții specific 1900; *Azilul Salvatore Foglioni* și o *Cantină populară* —, Michelozzi — autorul imobilului din via Scipione-Ammirato, nr. 99 din Florența —, precum și mulți alții azi necunoscuți, autori ai *Teatrului Trianon* din Milano, ai unor case la Pesaro, Torino, Roma etc. În ceea ce privește alte domenii ale artei 1900 din Italia, foarte reprezentativi au fost pictorul Segantini și sculptorul Bistolfi. Născut în Tirolul de sud, Giovanni Segantini, după o copilărie și o adolescență foarte grele (fusese cioban în munți), s-a format ca artist la Milano. Aici a și urmat, scurtă vreme (1877—1878), cursurile serale la Academia Brera, iar în 1878 i s-a decernat un premiu însemnat pentru compoziția *Coro di San Antonio*, cea dintîi lucrare mare a sa. Din păcate însă pictorul n-a primit banii, din pricina contestațiilor împotriva premierii unui „austriac". În 1882 el a fost distins cu cel mai mare premiu al orașului Amsterdam. La maturitate, inspirîndu-se de predilecție din atmosfera limpede și tonurile de o incredibilă puritate ale peisajului muntos de mare altitudine, Segantini a devenit unul din cei mai interesanți reprezentanți ai simbolismului, folosind însă mijloace coloristice specifice neoimpresionismului. Printre lucrările sale cele mai caracteristice se află uleiurile *Cositul finului* (1889, Muzeul Segantini, St. Moritz), *Plugari la Engandin* (1890, Neue Pinakothek, München), *Desfrinatele* (1891, Walker Art Gallery, Liverpool), *Îngerul vieții* (1894, Civica galleria d'arte moderne, Milano), *Ucigașele de copii* (Kunsthistorisches Museum, Moderne Galerie, Viena).

Pe poziții simboliste a stat și Leonardo Bistolfi, sculptor, poet și muzician din Torino. El a debutat pe la 1881 cu opere de factură istoricistă, în general monumente funerare, ajungînd cunoscut mai ales printr-unul din grupurile

Scanned with OKEN Scanner

statuare, *Sacrificiul* (1885), pentru giganticul *Monument al regelui Vittorio Emanuele* de la Roma, opera arhitectului Giuseppe Sacconi. În primii ani ai secolului 20, odată cu orientarea simbolistă, sculptorul atinge o treaptă înaltă a creației sale. Printre cele mai reprezentative opere ale lui Bistolfi din această perioadă, se numără *Monumentul în memoria lui Giovanni Segantini*, din St. Moritz-Engandine (1906). Cioplită în marmură albă, compoziția evocă muntele — mediul ce l-a inspirat pe pictor — pe care se proiectează un nud feminin. Bistolfi a mai realizat, în 1908 și *Monumentul lui Garibaldi* de la San Remo. Nu lipsită de semnificație a fost și creația lui Bistolfi din domeniul graficii. Unele din afișele sale, ca cel pentru Expoziția internațională de meserii artistice (1902) de la Torino, constituie un model de viziune stil f. V. și *Arta 1900*. (V. pl. 25).

funcționalism. Orientare modernă apărută în secolul 19 în arhitectură, *design** și arte aplicate, ce pune un accent deosebit pe raportul dintre *funcția* practic utilitară și *formă*. Teoreticienii f. din a doua jumătate a veacului reluau de fapt străvechiul dicton după care funcția creează forma, adevăr verificabil de-a lungul întregii istorii omenești. Pledoaria pentru arta funcțională, pentru frumusețea funcțională (numită uneori și „rațională"), pentru acel „... admirabil, nemuritor, inevitabil raport dintre formă și funcție" — cum spunea poetul Ch. Baudelaire în 1855 — devenise însă mai necesară ca oricînd. În secolul 19 se produsese, pe de o parte, o nemaicunoscută dezvoltare a tehnicii și industriei, iar, pe de alta, răspîndirea eclectismului istoricist. Prima perioadă a erei mașinismului era încă, în cea mai mare parte, lipsită de echilibrul funcțional-estetic al formelor, înfățișîndu-se într-un mod eteroclit, începînd cu arhitectura și sfîrșind cu obiectele curente. Așa de pildă, deși inginerii izbutiseră să revoluționeze construcția prin folosirea noii tehnici a fierului pentru edificarea podurilor, a serelor, a pavilioanelor de expoziție, a gărilor de cale ferată etc., arhitecții continuau fie să clădească după vechile metode fie, chiar atunci cînd întrebuințau structuri metalice, să ascundă formele lor simple și elegante sub carcase de ghips false, ce reînviau repertoriul stilistic istoricist. Atacînd cu virulență această discrepanță — ce va fi înlăturată pentru prima oară abia pe la 1880 de școala din *Chicago** — arhitectul Viollet-le-Duc, unul din principalii teoreticieni ai f., scria în 1872: „... puține secole au cunoscut, ca al nostru, o astfel de serie a progreselor științifice (...). Arhitecții noștri (...) se grăbesc ei oare a recurge la acest izvor de înnoire? Nu; ei preferă să nege influența științei asupra artei (...) și să ne dea monumente de stil bastard, mai mult sau mai puțin inspirate din arhitectura decadentă a ultimelor două secole. Ei bine! O repet în concluzie: dacă ei persistă în a nega astfel lumina, în a nu primi ajutorul științei, care nu așteaptă dealtminteri decît să ni-l dea, arhitecții și-au sfîrșit rolul; începe cel al inginerilor, adică rolul oamenilor dedicați construcției, care vor porni de la cunoștințe pur științifice pentru a elabora o artă derivată din aceste cunoștințe și din nevoile impuse de vremea noastră". Și mai stridentă era însă, poate, apariția acelor piese ciudate, mașini sau obiecte de tot felul, noi, fără modele în trecut, dar travestite în forme vechi, făcînd impresii stranii, uneori chiar rizibile: strunguri sau alte mașini-unelte îmbrăcate în carcase gotice, grecești sau chiar egiptene, mașini de cusut ascunse în piese de mobilier stil Ludovic XIV, lămpi electrice mascate în candelabre de luminări sau în lămpi olandeze de gaz, automobile ce arătau ca niște trăsuri văduvite de cai sau nave cu abur și elice în forma corăbiilor cu pînze. Hiatusul stilistic general — inaugurat de fapt încă din perioada neoclasicismului — care avea să dureze peste un secol, era însă inevitabil. Universul se transforma profund, cu o viteză uimitoare,

Scanned with OKEN Scanner

dar nu-şi putea găsi în acelaşi ritm propriile sale elemente formale, noi, specifice. Totuşi industria şi tehnica în general dădeau naştere neîntrerupt unor familii de forme noi, ce nu puteau fi total ascunse: elicea, volantul, vilbrochenul, biela, noile maşini-unelte, precum şi construcţiile metalice, locomotiva etc. ce constituiau, în mai mare sau mai mică măsură, şi noi valori estetice. Noua frumuseţe funcţională rezultată din neobişnuita dezvoltare tehnico-industrială n-a rămas neobservată de contemporani. Aşa de pildă, europenii descopereau în 1851, la Expoziţia universală de la Londra, soluţiile funcţionale găsite de design-ul timpuriu american, chiar dacă nu totdeauna conforme cu gustul — rafinat — al celor din vechiul continent. Omul politic şi publicistul german Lothar Bucher remarca, cu acest prilej, „orologiile cu mecanism de fabricaţie excelentă, avînd o carcasă de nuc de o mare simplitate", precum şi „scaunele, de la un simplu taburet, pînă la fotolii, lipsite de ornamentele şi zorzoanele europene care sfîşie rochiile şi zgîrie mîinile şi fără unghiurile drepte ale scaunelor gotice, mereu atît de căutate, dar care maltratează umerii. Tot ce vedem în mobilierul american respiră confortul şi mărturiseşte o adaptare perfectă la funcţie". Observaţii asemănătoare făcea şi reprezentantul Franţei la aceeaşi expoziţie, contele Léon de Laborde care, în raportul său din 1856 către guvern, ajungea la concluzia că „Viitorul artelor, al ştiinţelor şi al industriei se află în unirea lor". Laborde vedea în americani „o naţiune industrială care devine artistică". Tot aşa, vizitînd în 1876 Expoziţia universală din Philadelphia, savantul Franz Reuleaux, şeful delegaţiei germane, impresionat de frumuseţea formei pe care o dau americanii uneltelor şi maşinilor, scria: „Topoarele, cazmalele, securile, cuţitele de vînătoare (...) sînt de o varietate şi o frumuseţe ce face să te opreşti în faţa lor cu uimire. Toate au o trăsătură comună. Există la ele o adaptare la funcţie, la nevoile practice şi la comoditatea mînuirii ce pare realmente că vine în întîmpinarea nevoilor noastre". Iar raportul delegaţiei franceze cu privire la aceeaşi expoziţie se oprea în mod deosebit la noua concepţie a mobilierului american, produs industrial, în serie, realizat din piese standardizate, simple, funcţionale.

În general, cercetătorii contemporani sînt de acord că design-ul primitiv american a reprezentat treapta primordială a f. modern. Dealtminteri tot în Statele Unite a apărut şi unul din primii teoreticieni însemnaţi ai f., sculptorul Horatio Greenough. El clama, pe la 1843, împotriva eclectismului împopoţonat ce invada oraşele din S.U.A., sfătuind pe arhitecţi să clădească tot atît de adecvat la funcţie ca şi constructorii de corăbii. „Prin frumuseţe — scria el — înţeleg făgăduinţa funcţiei. Prin caracter, înţeleg mărturia funcţiei îndeplinite". Greenough a premers pe marii teoreticieni europeni ai f. publicînd în 1843 lucrarea „Theory of Architecture" (Teoria arhitecturii), pe care a rezumat-o apoi, într-o scrisoare către R. W. Emerson, astfel: „o organizare ştiinţifică a spaţiilor şi a formelor, în vederea rezolvării funcţiilor şi a aşezării edificiului; o accentuare a trăsăturilor esenţiale, proporţionate în raport cu însemnătatea lor relativ la funcţii; alegerea aranjamentului şi varietatea ornamentelor şi culorilor să se facă după legi strict organice, fiecare decizie trebuind să aibă raţiunea sa precisă; în sfîrşit, excluderea totală şi imediată a oricărui artificiu sau forme înşelătoare". Dar Greenough, ca şi membrii mişcării engleze *Arts and Crafts** sau alţi reprezentanţi ai f. din veacul trecut, n-a depăşit în opera sa eclectismul epocii.

În mai mare sau mai mică măsură, astfel de contradicţii apar chiar şi în opera lui Viollet-le-Duc sau H. Labrouste, cei mai lucizi gînditori ai f. francez din veacul trecut. Ca profesor şi teoretician, Viollet-le-Duc a exercitat o influenţă

hotărîtoare atît asupra arhitecturii moderne din Europa cît şi asupra celei din S.U.A., începînd cu şcoala din Chicago şi pînă la *arhitectura organică** a lui F. L. Wright. În vestitul său „Dictionnaire raisonnée de l'arhitecture francaise" (Dicţionar explicativ al arhitecturii franceze, 1853—1872), Viollet-le-Duc scria: „Dacă forma indică precis obiectul şi ne face să înţelegem cu ce scop a fost produs acest obiect, forma aceasta e frumoasă (...) Maşina este expresia exactă a funcţiei pe care o îndeplineşte; noi ceilalţi, artiştii, n-avem nevoie să mergem mai departe?" Totuşi, în puţinele sale construcţii realizate sau în proiecte, el a rămas tributar eclectismului de nuanţă neogotică sau neorenascentistă. Iar Labrouste, cu toată ingeniozitatea, spiritul funcţional şi eleganţa soluţiilor găsite pentru şarpantele metalice ale celor două biblioteci pariziene — *Sainte Geneviève* (1843—1850) şi *Biblioteca naţională* (1861—1868) — n-a părăsit total formulele neobizantine sau neoromanice.

Un rol important, ca promotor al gîndirii funcţionaliste, l-a jucat şi englezul Henry Cole, mare animator în domeniul industrial design-ului, organizatorul Expoziţiei universale de la Londra, din 1851 şi redactorul lui „Journal of Design" (1849—1852). S. Giedion — unul din primii autori care au relevat însemnătatea acestei figuri — socoteşte că el „a exercitat începînd din 1845 o influenţă hotărîtoare asupra industriei engleze. Spre deosebire de membrii mişcării fundată în anii 60 de William Morris (Arts and Crafts: *n.ns.*), Cole s-a străduit mai repede să colaboreze cu industria, decît să reînvie artizanatul. Aşa cum a spus-o în 1845, ţelul său era de a dezvolta *produsele de artă*, adică de a *introduce arta şi frumuseţea în producţia mecanică*". Henry Cole a fundat cîteva şcoli de arte şi meserii, precum şi „Victoria and Albert Museum", în South Kensington, Londra, primul muzeu modern de arte aplicate şi design. Iar principalul său colaborator, Owen Jones, designer şi profesor, a exercitat o mare înrîurire asupra dezvoltării artelor industriale, prin lucrarea sa din 1856, „Grammar of Ornement" (Gramatica ornamentului).

Nu trebuie uitat de asemenea aportul la dezvoltarea f. adus de arhitectul englez Phillip Webb care, în concepţia *Casei roşii* construită în 1860 pentru William Morris, a plecat de la organizarea spaţială interioară în determinarea plasticii exterioare; precum şi cel al arhitectului R. N. Shaw, al arhitectului Ch. R. Ashbee sau al altor reprezentanţi ai mişcării *Arts and Crafts**. Pe de altă parte, construcţiile metalice ce se dezvoltau spectaculos căpătau mereu mai mulţi partizani din afara cercurilor „inginereşti". Încă de pe la jumătatea secolului 19, cînd unii oameni de artă — printre care şi subtilul estetician englez Ruskin — socotiseră marele pavilion metalic de la Expoziţia universală din Londra, *Crystal Palace* (1851), al lui Joseph Paxton, drept o „simplă seră de castraveţi", Lothar Bucher afirma: „Crystal Palace constituie punctul de plecare al unui nou stil, al unei revoluţii în arhitectură". Spre sfîrşitul secolului scheletul metalic se impusese în „building"-urile americane, fiind „exprimat cu sinceritate în faţade", începînd cu şcoala din Chicago al cărei reprezentant de frunte, arhitectul L. H. Sullivan lansase vestitul slogan al f. „Form follows function" (Forma îi urmează funcţiei). Iar în aceeaşi vreme, lucrările metalice de la Expoziţia universală din Paris (1889), datorite inginerilor Eiffel şi Contamin ce colabora cu arhitectul Dutert, entuziasmează pe numeroşi contemporani. Este adevărat că o parte a publicului, dar mai ales „artiştii oficiali" — reprezentanţii opticii obtuze, academiste — socoteau încă noile construcţii metalice drept o erezie periculoasă. Aşa de pildă, o lună după semnarea contractului pentru construcţia turnului Eiffel, în martie 1887, un grup de academişti au trimis comitetului expoziţiei un memoriu în care protestau „din toate puterile, cu toată indignarea, în numele gustului

Scanned with OKEN Scanner

francez desconsiderat, în numele artei şi al istoriei franceze, împotriva ridicării în plin centrul capitalei noastre a inutilului şi monstruosului turn Eiffel". Pe de altă parte însă, caracterul inovator al operei lui Eiffel a fost descifrat de multe spirite luminate şi cu deosebire de noile generaţii de intelectuali şi artişti.

Firește că naşterea noilor modalităţi de expresie în arhitectură, prin familii de forme de spirit funcţional, simplu, geometral nu poate fi socotită doar ca o consecinţă a dezvoltării metalului sau a celei a betonului armat. Ceea ce a determinat, în realitate, atît naşterea unei noi viziuni în arhitectură cît şi, deopotrivă, dezvoltarea tehnicii construcţiilor, a fost evoluţia generală a societăţii, care a cerut noi programe, noi tipuri de clădiri: imobile orăşeneşti cu multe etaje, „zgîrie-nori", gări de cale ferată sau de metro, silozuri de grîne şi hangare de avion, instalaţii portuare şi stadioane cu zeci de mii de locuri, pieţe acoperite şi baraje fluviale şi, mai ales, tot felul de hale industriale, din ce în ce mai mari, libere de orice stîlpi sau alte piese ce obstruează spaţiul. Aşa de pildă, cu *Galeria maşinilor* de la Expoziţia universală din Paris, 1889, sau *Palatul maşinilor*, cum i s-a mai spus, Ferdinand Dutert şi Victor Contamin stabileau, înainte de toate, un nou record în cursa pentru un spaţiu acoperit cît mai vast, liber de orice puncte de sprijin. *Crystal Palace*, 1851, Londra, avusese doar 22 m deschidere. *Palatul industriei*, o altă construcţie în întregime din fier şi sticlă din aşa-numita *Marea expoziţie universală din Paris*, 1867, a atins 48 m deschidere. Prin *Peronul gării St. Pancras* din Londra, acoperit cu o boltă din fier şi sticlă, englezii obţineau în 1868 performanţa de 73 m deschidere şi 25 m înălţime. Iar *Galeria maşinilor* din 1889 stabilea un strălucit record: 115 m deschidere şi 45 m înălţime, prin invenţia unor arce metalice cu dublă articulaţie. „Dar o hală atît de gigantică avînd proporţii atît de neobişnuite — spunea inginerul Alfred Picard, organizatorul Expoziţiei universale din Paris, 1900 —, trebuia să producă un mare efect artistic, să producă o nespusă impresie de grandoare şi de putere". Iar inginerul şi urbanistul Adolphe Alphand, referindu-se la aceeaşi operă, socotea că noua tehnică a fierului în construcţie aduce implicit „forme frumoase şi decorative". În vreme ce arhitectura continua, la răscrucea veacurilor, să lupte încă cu eclectismul istoricist, inginerii împînzeau America şi Europa cu lucrări de concepţie f. din metal sau beton armat, elegante, uşoare şi de o excepţională îndrăzneală a echilibrului. Printre aceştia s-a înscris şi inginerul român Anghel Saligny care, cu podul metalic peste Dunăre, de la Cernavoda — pe atunci cel mai mare din Europa — cu construcţiile portuare de la Constanţa, cu halele acoperite de la Bucureşti, etc., a adus un aport cu totul semnificativ la dezvoltarea concepţiei f.. Poziţiile f. se răspîndesc mereu mai mult la începutul secolului 20, chiar şi în arhitectură, aşa cum o demonstrează opera lui Wright, a lui Tony Garnier şi Auguste Perret — promotori de seamă ai arhitecturii betonului armat — a lui Mackintosh — şeful grupului *Cei patru** din Glasgow — a lui Victor Horta — creatorul stilului *Coup de fouet**, a lui Van de *Velde** — primul arhitect care s-a revoltat „împotriva minciunii formelor" cerînd o „structură raţională a obiectului şi o logică fără compromisuri" în folosirea materialelor şi exprimarea procesului de fabricaţie direct în valori plastice — precum şi a lui H. P. Berlage sau A. Loos care, în vestitele sale articole, dintre care cel mai cunoscut este „Ornament und Verbrechen" (Ornament şi crimă), susţinea că „o formă bună trebuie să-şi găsească frumuseţea în gradul de utilitate pe care îl exprimă şi în unitatea indestructibilă a părţilor sale, implicînd prin urmare înlăturarea sistematică a oricărei ornamentaţii".

Scanned with OKEN Scanner

Un rol deosebit l-a jucat şi teoreticianul Paul Souriau, poate primul care a formulat atît de direct tezele funcţionaliste ale produsului industrial. În volumul său din 1904, „La beauté rationelle" (Frumuseţea raţională), lucrare fundamentală a esteticii funcţionaliste, Souriau demonstra că „Orice lucru este perfect în felul său, cînd este adecvat scopului său" şi că „Nu poate exista vreo ciocnire între frumos şi util. Obiectul îşi capătă frumuseţea din momentul în care forma sa este expresia făţişă a funcţiei sale".

În sfîrşit f. a fost adoptat prima dată drept principiu fundamental al unei mişcări largi de organizaţia *Deutscher Werkbund**. Ulterior el va deveni un principiu acceptat de cele mai multe mişcări ale arhitecturii şi artei moderne, ca şcoala *Bauhaus**, mişcarea creată de arhitectul Le Corbusier şi propagată prin revista *L'Esprit Nouveau**, *constructivismul**, *neoplasticismul**, *brutalismul**, arhitectura *organică**, etc. Principalele elemente ale teoriei f. — piatră unghiulară a doctrinei arhitecturii şi artei moderne — s-au precizat, cum s-a văzut, pînă la primul război mondial. Tot aici însă — în tezele unui Sullivan, Muthesius, Loos sau Souriau — s-au aflat şi izvoarele dogmatismului funcţionalist, ce va tinde spre asceză geometrică absolută în arhitectura şi design-ul dintre cele două războaie mondiale. Revoluţia modernistă a veacului nostru a reprezentat un progres neîndoielnic mai ales prin promovarea f., a formelor epurate, a sintetismului, etc. În ansamblu însă, era purismului formelor dintre cele două războaie mondiale, domnia acelui „Lait de chaux" (Lapte de var) decretată de Le Corbusier, a bigotismului geometrist, propovăduit de majoritatea funcţionaliştilor, n-a răspuns nici ea la toate problemele artistice de seamă ale epocii. Dar dacă în arhitectură şi design de pildă, asceza geometrică, de esenţă funcţionalistă, se răspîndise foarte mult, între cele două războaie mondiale, celelalte arte au fost mereu caracterizate de o dihotomie a orientării lor estetice. Deşi aparţinînd aceleiaşi lumi, aceluiaşi flux de dezvoltare, curentele avangardei au reprezentat, la fel de specific pentru mişcarea modernă, fie raţionalismul (*cubismul** sau constructivismul) fie iraţionalismul (*expresionismul** sau suprarealismul). Asceza geometrică absolută avea însă să fie infirmată şi în arhitectură mai devreme sau mai tîrziu, chiar de către unii din cei mai acerbi promotori ai ei. Arhitectul A. Perret — unul dintre inventatorii stilului purist, geometric al betonului armat, care declara prin 1905 că „Trebuie să construim în mod perfect, decorul ascunde în general o lipsă de perfecţie" — va ceda curînd în faţa seducţiei profilaturii şi a decoraţiei neoclasiciste (*Théâtre des Champs Elysées*, 1913, Paris), sau chiar la tentaţia unui neogotic spectaculos ornamentat prin uriaşe traforuri decorative din beton (*Biserica Notre Dame*, 1922, Raincy). Le Corbusier, marele apostol al f. şi al puritanismului geometric, după 30 de ani de arhitectură rectangulară, avea să conceapă în 1950—1959, la *Capela Notre-Dame du Haut* din Ronchamp, forme noi, atectonice, iraţionale. Tot aşa Wright, după peste 65 de ani de viziune exclusiv rectangulară sau unghiulară, începe să construiască la vîrsta de 90 de ani, în forme curbe: autogarajul din Chicago sau gigantica cochilie de melc a Muzeului Salomon R. Guggenheim din New York. În general arhitectura ultimilor două decenii nu se mai află sub domnia exclusivă a puritanismului funcţionalist. Dimpotrivă, ea a fost marcată din ce în ce mai clar de „o accentuare a tendinţelor plastice..." — după expresia lui Giedion — precum şi de încercările de a ieşi din bigotismul formelor uscate, rectangulare, către o expresie mai liberă şi mai plastică.

Cele mai semnificative tendinţe de azi repun în discuţie chiar decoraţia suprafeţei arhitecturale. Departe de perfecta lor nuditate, arhitectura de azi operează prin excelenţă cu plane expresive vibrante, fie că e vorba de material

Scanned with OKEN Scanner

brut — beton de cofraj, piatră rugoasă, lemn, etc. — fie despre bosaje „ziduri — cortină", „brisesoleil" (un fel de grătare, apărătoare de soare) sau alte tipuri de suprafeţe modulate, fie despre panouri decorate în mozaic, pictură, relief, etc. Suprafeţele arhitecturale vibrante, modulate, opace sau transparente sînt caracteristice, de pildă, tocmai pentru cea mai răspîndită tendinţă actuală: cea a *structurilor spaţiale**. Operele unui Pier Luigi Nervi, Buckminster-Fuller, Konrad Wachsmann, Le Ricolais, etc. sînt dominate de acest decorativism structural, tip nou de sinteză funcţională, între tehnică, funcţie, formă şi ornament. Deoarece în acest caz modul decorativ este unul şi acelaşi cu cel tehnic şi cel structural. V. şi *Organică, Arhitectură* ~.

futurism. În arhitectură acest curent n-a dat rezultate radical deosebite de întreaga mişcare modernă. El s-a dezvoltat în Italia cam între 1909 şi 1915, influenţînd în general avangarda artistică şi în special suprematismul, *constructivismul**, *cubismul**, dadaismul şi suprarealismul. f. a avut de asemenea o neobişnuită întindere, de la literatură, pictură şi sculptură, pînă la *scenografia modernă** sau cinematografie. A fost primul curent artistic care a ridicat tehnica modernă şi mişcarea la rang de principiu estetic director. În primul „Manifest al futurismului", publicat de poetul F. T. Marinetti (în ziarul parizian „Le Figaro" din 20 februarie 1909) el declara: „Noi afirmăm că măreţia lumii s-a îmbogăţit cu o frumuseţe nouă: frumuseţea vitezii. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită cu ţevi groase asemănătoare unor şerpi cu respiraţie explozivă... un automobil răgînd, ce pare a goni pe mitralii, e mai frumos decît Victoria de la Samothrace". Iar grupul pictorilor care, în frunte cu Boccioni, au publicat „Manifestul pictorilor futurişti" (în revista milaneză „Poesia" din februarie 1910) afirma: „... noi trebuie să ne inspirăm din miracolele tangibile ale vieţii contemporane, de la reţeaua metalică de viteză ce înfăşoară Terra, de la transatlantice, de la *Dreadnought*-uri, de la zborurile uimitoare ce trec prin ceruri, de la îndrăzneala tenebroasă a navigatorilor submarini, de la lupta înverşunată pentru cucerirea necunoscutului". Dar dacă f. a constituit, pe de o parte, unul din cei mai activi factori ai modernismului secolului 20, pe de alta, el a cuprins teze politice reacţionare, devenind ulterior un punct de sprijin al fascismului. Chiar în primul manifest Marinetti afirma un naţionalism isteric şi „voinţa de putere". El spunea: „Noi vrem războiul — unica higienă a lumii — militarismul, patriotismul...". Aceste poziţii au fost însă curînd combătute chiar de cele mai marcante figuri ale curentului, ca pictorii Boccioni, Severini, Carrà, Soffici, Sironi ş.a. Iar grupul foarte puternic al f. rus a respins de asemenea astfel de teze reacţionare. „Cînd Marinetti s-a dus în Rusia, după 1913 — spune De Micheli — futuriştii ruşi l-au fluierat ca pe un reprezentant al burgheziei belicoase".
Încercările de adaptare a f. la arhitectură au apărut relativ tîrziu, abia în 1914, cu prilejul expoziţiei de la Milano în care doi tineri arhitecţi, Antonio Sant'Elia şi Mario Chiattone prezentau proiectele unui oraş al viitorului — *Città Nuova*. Dar cu toate că textul publicat de Sant'Elia în catalogul expoziţiei relua multe din sloganurile f., atacînd arhitectura academistă italiană, cei doi au aderat la grupare doar la insistenţele lui Marinetti. Sant'Elia a publicat apoi, în acelaşi an, şi „Manifestul arhitecturii futuriste" (1914) care nu era însă altceva decît acelaşi text al catalogului expoziţiei, puţin modificat şi, mai ales, marcînd aderenţa la f. Ţelurile fundamentale ale mişcării, „Simultaneitate, dinamism, viteză", nu puteau fi aplicate, stricto sensu în arhitectură. Iar deziderateleenunţate de arhitect în manifest: „Totul este de răsturnat... Arhitectura trebuie să pornească de la început" sau proclamarea drept etaloane estetice primordiale a „Gustului pentru uşor, a practicului, a efeme-

Scanned with OKEN Scanner

rului, a rapidului" etc., nu însemna în ultimă analiză decît repetarea celor mai generale deziderate ale întregii mişcări moderne din arhitectura europeană. Dar opera lui Sant'Elia, chiar dacă a rămas mai toată în stare de proiect, el murind din nefericire pe front, a adus în plastica arhitecturală unele forme stilistice noi, prevestind parcă constructivismul. Influenţat de şcoala de arhitectură din *Viena**, ca şi de şcoala din *Chicago**, el a fost preocupat de un subiect unic: o mare metropolă a civilizaţiei industriale, cu zgîrie nori, ascensoare exterioare, căi de circulaţie suprapuse, uzine imaginare, gări uriaşe, etc. Opera lui Sant'Elia a înrîurit mai ales arhitectura italiană uşoară, de caracter publicitar, a pavilioanelor de expoziţie. Cît priveşte însă ceea ce se va numi mai tîrziu, în vremea fascismului, *Arhitectura futuristă*, *La Città nuova* sau *Nuova arhitettura* — nume date de Fillia şi unor reviste — nu va mai avea nici o legătură cu ceea ce au gîndit Sant'Elia şi Chiattone. Era vorba de un neoacademism cu tendinţe naţionaliste de obedienţă fascistă, aparţinînd mişcării „Novecento". V. *Constructivism*; *Cubism*; *Scenografie modernă*. (V. pl. 43, 52).

Scanned with OKEN Scanner

G

Gaudi, stil ~. Expresie principală a *artei 1900** din Spania, după numele arhitectului Antoni Gaudi, figură însemnată a artei moderne în general şi unul din cei mai de seamă artizani ai aşa-numitei „Renaşteri catalane". Prima sa lucrare — *Casa Vicens* din Barcelona — realizată chiar în anul cînd şi-a luat diploma de arhitect, 1878, îl situează printre primii care au căutat, în plină dominaţie a eclectismului asupra Europei, o expresie naţională şi modernă. Pentru aceasta a apelat atît la tradiţiile goticului hispano-moresc cît şi la fabulosul arsenal folcloric catalan, ce are şi vechi rădăcini de artă maură. Lucrarea relevă totodată tendinţele iraţionale, onirice chiar, ale viziunii lui Gaudi. Principalele sale opere: catedrala *Sagrada Familia*, numită şi „Templul pocăinţei" (1883—1926), *Casa Battló*, numită şi „Casa de los huesos" din pricina formelor organice ale pieselor sale (stîlpi, buiandrugi, etc., 1905 — 1907), *Casa Milá* (1905—1910) sau *Parcul Güell* (1900—1914), toate din Barcelona, vădesc un limbaj puternic plasticizat — materie turnată parcă dintr-o dată —, dominat de o familie de forme curbilinii, de inspiraţie organică sau fantastică chiar, de refuzul simetriei şi o savantă anarhie. Construcţiile sale au fost comparate cu „grotele şi dunele, cu substanţa organică şi cu formele imprimate de vînt în nisip sau de apă în piatră". (R. Schmutzler). Este adevărat că la prima vedere Gaudi pare mai repede un sculptor decît un arhitect şi încă un sculptor ce-şi traduce delirul în piatră, motiv de seducţie pentru suprarealişti. El duce astfel pînă la graniţele imposibilului cea mai generală tendinţă a arhitecturii 1900, dominată de o volumetrie sinuoasă: aceea de a da întregii construcţii aparenţa de monolit, tăiată sau modelată direct în masa materialului. În modul său de expresie un rol decisiv îl joacă decoraţia policromă, fabuloasă a suprafeţelor — „colaje" de ceramică colorată, reliefuri, feroneria de o uimitoare fantezie — şi simbolismul întregii viziuni. Considerînd că funcţia primordială a arhitectului este cea simbolică, Gaudi reactualiza un mod de gîndire „prerenascentist, în care soluţiile tehnice sau formulele matematice au implicaţii cosmologice şi teologice. El a profesat, de pildă, anumite scheme pur structurale — cum a fost dispoziţia grinzişoarelor pentru realizarea suprafeţei paraboloido-hiperbolice a acoperişului şcolii de pe lîngă catedrala *Sagrada Familia* — şi pentru că ele simbolizau Sfînta Treime, fapt care ne trimite nu numai la romantism, dar chiar în secolul 12" (J. F. Revel). Totuşi, în pofida acestui limbaj de aparenţă iraţională şi de o violenţă plastică delirantă, Gaudi a fost nu numai un proiectant şi un constructor de mare rigoare ştiinţifică, ci şi un îndrăzneţ inovator în domeniul *structurilor spaţiale**. Concepţia sa pur structurală începe să se precizeze în construcţia *Capelei Güell* (1898—1914, Santa Colona de Cervelló, Barcelona), pentru care realizase mai întîi o machetă cu totul originală. Alcătuită din fire metalice reprezentînd schema liniilor compoziţionale ale clădirii, ea a permis un studiu

Scanned with OKEN Scanner

minuţios şi edificator. Atîrnînd de fiecare nod cîte o greutate proporţională cu sarcinile ce reveneau articulaţiei, el a izbutit să determine o diagramă generală pe care a tradus-o într-un tip inedit de structură boltită de piatră: sistem eliberat de contraforţi sau arce butante, unde atît compresiunile, cît şi împingerile laterale sînt preluate de stîlpi sau, în general, de suporţi înclinaţi. De aici, de la un tip de arc parabolic deci, Gaudi a ajuns apoi la un sistem întemeiat pe hiperboloizi şi paraboloizi, avînd o largă gamă de folosinţe, pe care l-a aplicat la *Şcoala catedralei Sagrada Familia*. Acoperişul acestei capodopere a arhitectului spaniol, adevărată premoniţiune a unui tip curent azi, realizat din pînze subţiri de beton armat, avea să-l entuziasmeze pe Le Corbusier care, în 1928, a studiat-o la Barcelona. Caracteristic pentru sistemul constructiv al lui Gaudi este tipul de spaţiu în expansiune, ca rezultat al forţelor interne comprimate, ce tind să explodeze în exterior. Aspectul acesta corespunde cu viziunea unei mari părţi din arhitectura 1900, ce se dezvoltă din interior în afară, după principiul sintezei dintre ornament şi formă, ornamentul cuprinzînd domeniul volumetric spaţial dinăuntrul său şi obligîndu-l la o construcţie ornamentală în exterior. În procesul făuririi formelor Gaudi foloseşte atît limbajul linear cît, mai ales, pe cel al suprafeţelor care, prin combinaţia celor mai variate şi mai neaşteptate mişcări, generează lumea fantastică a plasticii sale. Această uimitoare topologie este cu atît mai vizibil dominată de suprafeţe, cu cît ele sînt violent acuzate prin decoraţia policromă de piatră şi de ceramică. Modalitatea bidimensională de care se serveşte Gaudi se află şi la baza întregii sale construcţii spaţiale. Curba parabolică, elementul cheie al dinamicii sale, este în ultimă analiză o figură cu două dimensiuni. Fiind însă încărcată cu forţe interne în stare de expansiune potenţială, gata să se dezlănţuie şi continuu variată ca orientare, ea tinde să se proiecteze din planul iniţial în afară, în oricare direcţie a celor trei dimensiuni, pînă la pulverizare. De aici şi puterea dinamitardă ce se află la baza plasticii gaudiene. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 20).

Glasgow, şcoala din ~. Principala mişcare prin care s-a ilustrat *arta 1900** din Scoţia în jurul anului 1890, în arhitectură, decoraţie, mobilier, feronerie, grafică, pictură, etc. Pînă atunci oraşul nu strălucise în aceste domenii, centrul vieţii artistice scoţiene aflîndu-se la Edinburgh. Cu atît mai mare a fost surpriza pe care au produs-o în 1890 tinerii pictori din Glasgow, care au expus întîi la „The Grosvenor Gallery" din Londra şi apoi la „Glaspalast" din München. Grupul, ce a început de atunci să fie cunoscut şi sub denumirea de „Băieţii din Glasgow", era format din artişti în vîrstă de 25—30 de ani ca: J. Guthrie, J. Paterson, Th. A. Brown, J. W. Hamilton, D. Y. Cameron, E. A. Walton. Ei au fost influenţaţi în oarecare măsură de un impresionist din Glasgow, surprinzător de original, William MacTaggart, precum şi de unii pictori olandezi ca Johann Willem Mesdag, care expuseseră în 1886 la Edinburgh. Dar cea mai puternică înrîurire asupra grupului a exercitat-o James Whistler, premergător al *Modern Style*-ului*, atît în pictură, cît şi în decoraţie sau mobilier. Ceea ce au preluat de la Whistler, în general, reprezentanţii şcolii este atmosfera luminoasă a picturii. Gruparea a căpătat relativ repede notorietate europeană, lucrările unora pătrunzînd în galeriile şi muzeele din Paris, Bruxelles, Berlin, Budapesta sau Praga, iar unii artişti fiind primiţi în 1898 membri ai societăţii *Wiener Sezession**. Totuşi marele renume artistic al şcolii şi influenţele pe care ea le-a exercitat asupra Europei, s-au datorat cu deosebire decoratorilor şi arhitecţilor T. Morris, E. A. Taylor şi, mai ales, lui G. Walton şi grupului *Cei patru**, al cărui şef a fost o figură de prim ordin a artei mondiale şi principal precursor al *funcţionalismului** — arhitectul Charles Rennie Mackintosh.

La 16 ani, în 1884, el a început să lucreze în atelierul arhitectului Hutchinson şi, concomitent, să urmeze cursurile serale ale Şcolii de arte din Glasgow. Iar în 1889 a fost angajat ca desenator la reputata firmă din oraş a arhitecţilor Honeyman şi Keppie, unde l-a şi cunoscut pe viitorul său cumnat şi tovarăş de grup, arhitectul J. Herbert McNair. În acelaşi an „The British Architect" — cea mai prestigioasă revistă engleză de specialitate a epocii — publica două proiecte ale lui Mackintosh, dintre care unul cu care el obţinuse bursa arhitectului Al. Thomson, pentru o călătorie de studii ce o va şi întreprinde în 1890 prin Franţa şi Italia. Aceste proiecte de început, deşi dominate încă de trăsături eclectice, mărturiseau deja un neîndoielnic echilibru al compoziţiei şi, mai ales, o tensiune expresivă ce va deveni principala calitate a operei sale. Prima lucrare realizată a fost turnul de colţ al noului imobil construit de firma „Honeyman and Keppie" în 1894 pentru ziarul „Glasgow Herald". Aici au apărut mai întîi acele forme originale, tipice Mackintosh, trasate din curbe lungi şi elegante, ce constituiau în sine, înainte de toate, un adevărat manifest antiacademist. *Şcoala de medicină* a colegiului Regina Margareta din Glasgow, construită de „Honeyman and Keppie" în 1894—1896, a fost în întregime proiectată de Mackintosh. Viziunea artistului începe să se organizeze în ansamblu vădind, pe de o parte, prin simplificări, uşurinţă şi luminozitate, meditaţii asupra operei lui Whistler, asupra celei a lui William Godwin, autor al construcţiei *Whitechapel Art Gallery* din Londra, asupra graficii lui Aubrey Beardsley — poate cel mai autentic reprezentant al Modern Style-ului — sau asupra creaţiei altor mari figuri ale artei 1900 din Anglia, ca arhitecţii A. H. Mackmurdo, Ch. R. Ashbee şi Ch. Fr. A. Voysey. Pe de altă parte însă Mackintosh prelua tradiţia locală a castelelor scoţiene din perioada Stuart şi, în general, străvechea artă celtică. Influenţele pe care le-au exercitat expoziţiile *Arts and Crafts** din Londra (exprimînd la acea vreme concepţia Modern Style) asupra tinerilor artişti din Glasgow, transpar şi în unele acuarele ale lui Mackintosh, precum şi în două lambriuri proiectate de Frances Macdonald, toate publicate într-un supliment al revistei Şcolii de arte din Glasgow, din aprilie 1894. Aceleaşi caracteristici apar de asemenea atît în afişele arhitectului, pe care le-a expus în 1895 Samuel Bing la inaugurarea magazinului său *Art Nouveau** din Paris, cît şi în mobilierul lui Mackintosh prezentat la expoziţia londoneză Arts and Crafts din 1896. Perioada afirmării arhitectului, cea în care a creat expresia originală de tip 1900, într-un „stil linear şi *simbolist*", după expresia lui R. L. Delevoy, începe în 1897. În acel an el primeşte, pe de o parte, împreună cu G. Walton şi J. Guthrie, comanda lui Miss Cranston pentru proiectele primului „Tea Room" (Salon de ceai) din Buchanan Street, la Glasgow. Iar pe de altă parte, cîştigă concursul pentru noul imobil al Şcolii de arte din acelaşi oraş, lucrare realizată în mai multe faze, din 1898 pînă în 1909. Tot în ultimii ani ai secolului 19 a mai conceput Mackintosh două opere foarte originale: proiectul unei săli de concert — viziune deosebit de îndrăzneaţă la acea epocă, un spaţiu circular acoperit cu o calotă parabolică, lucrare nerealizată tocmai din pricina originalităţii ei — şi construcţia, cu totul neconformistă, a bisericii *The Quen's Cross* (Crucea reginii, 1897—1899) din Glasgow. O strălucită confirmare pe plan internaţional a valorii creaţiei lui Mackintosh au adus-o şi *ansamblurile de decoraţie interioară* prezentate la expoziţia societăţii Wiener Sezession din 1900, precum şi amenajarea *Pavilionului britanic* la Expoziţia internaţională a meseriilor artistice de la Torino, 1902. Franz Wärndörfer — personalitate a vieţii culturale a Vienei de atunci şi fondator al *Atelierelor vieneze** — i-a cumpărat sau i-a comandat lui Mackin-

tosh întregul ansamblu al unui salon de muzică. De altminteri cei mai mulţi cercetători sînt de acord că arhitectul scoţian a exercitat o considerabilă înrîurire asupra artei vieneze. Aşa cum în anul următor, 1901, un alt succes al „Celor patru din Glasgow" — în cadrul concursului pe tema „casa unui amator de artă" (organizat de editorul Alexander Koch din Darmstadt) —, avea să influenţeze arta germană. Deşi grupul n-a primit decît premiul II — prima distincţie fiind acordată arhitectului englez M. H. Bailie-Scott — proiectele scoţienilor erau direct revoluţionare. Liberi de orice constrîngere stilistică impusă de vreun comanditar, ei propuneau o soluţie nouă, de tip spaţio-temporal, întemeiată pe volume simple, echilibrate, de dominanţă cubică, suprafeţe fără nici o încărcătură ornamentală, precum şi o compoziţie asimetrică de plinuri şi goluri. Proiectele lor publicate într-un album la Darmstadt, ne dau în ansamblu, impresia unei perfecte premoniţiuni a viziunii puriste, specifică unor arhitecţi ca Adolf Loos sau Le Corbusier. Nu aceeaşi totală libertate faţă de orice tradiţie însă şi-o putea permite Mackintosh în concepţia unei vile realizate în acei ani prin împrejurimile Glasgowului, ca *Windyhill*) (1899—1901) la Kilmacolm pentru W. Davidson sau *Hill House* (1902—1905) la Helensburgh, pentru editorul Walter Blackie. Dar dacă în plastica exterioară a acestor construcţii — dealtminteri foarte expresiv şi funcţional rezolvată — mai apar unele elemente din morfologia vechiului „Manoir" scoţian: acoperişuri înalte, hornuri mari de cămin sau turnuri de colţ — interioarele „aduc modulaţii spaţiale foarte îndrăzneţe", după expresia lui Delevoy, care continuă că „În *Hill House*, holul este o capodoperă unde lumina, culoarea, pereţii subţiri, balustradele ajurate, suspensiile pe corniere şi mobilierul uşor sînt elementele unei compoziţii spaţio-dinamice ce anunţă *constructivismul** rus şi *neoplasticismul** olandez". În seria capodoperelor lui Mackintosh se mai înscrie atît *interiorul bibliotecii şcolii de artă* (1907—1908) din Glasgow — o compoziţie luminoasă, perfect octogonală, din piese elegante de lemn amintind de rafinamentul japonez — cît şi unele Tea-Rooms din Glasgow, realizate în colaborare cu soţia sa, Margaret Macdonald, cum este mai ales cel din Sanchiehall Street (1903—1904) sau cel din Ingram Street (1907—1911).

Saloanele de ceai reprezintă pilde neasemuite de logică modernă, funcţională, în arhitectură şi decoraţie, precum şi de perfectă unitate stilistică, fără ca astfel să se piardă însă ceva din sensualismul şi eleganţa viziunii. Privitor la aceasta, H. Hutter observă că „Filigranarea armonică a expresivităţii spaţiilor este realizată dintr-un sistem de linii drepte sau linii fine, uşor încovoiate, spaţii pentru care surorile Macdonald au creat (...) tapete, perdele relief în stuc şi tablouri...", ale căror motive „... ca aripile de pasăre sau ca trandafirii, sînt atît de stilizate încît se apropie de categoria elementelor arhitectonice". Tot aşa, analizînd opera de decoratoare a Margaretei Macdonald, H. Hoffstätter observă că „Liniile, mai ales verticalele şi perpendicularele, cercul şi ovalul sînt ridicate la rangul de principiu căruia totul i se subordonează". În cadrul mişcării de la 1900 artista a fost şi o inovatoare în tehnică: prin combinaţia acuarelei cu stuc, cu verni de smalţ, mozaic, intarsii de lemn sau metal, etc., tablourile sale par a fi realizate în smalţ cloisonné, situîndu-se într-un gen plasat între pictură şi bijuterie. Dealtminteri Margaret Macdonald a transpus această viziune şi în grafica de carte, realizînd în acuarelă imagini feerice pentru volume de basm ce au înrîurit pe mulţi ilustratori englezi, ca A. Rackham şi E. Dulac sau scoţieni, ca Jessy M. King.

Scurta carieră de arhitect a lui Mackintosh a ţinut pînă la izbucnirea primului război mondial. În 1913 el s-a mutat din Glasgow la Londra, unde a mai realizat proiecte de mobilier sau de imprimeuri. După război însă, în 1920,

el s-a retras în sudul Franţei, la Port Vendres, dedicîndu-se exclusiv acuarelei. Deşi nu poate fi comparat cu Mackintosh, ca valoare, arhitectul şi decoratorul George Walton a fost şi el o figură reprezentativă a şcolii, contribuind la precizarea expresiei originale, de tip 1900 din Scoţia. Fiul pictorului Jackson Walton şi fratele pictorului E. A. Walton, George a urmat şi el cursurile serale ale Şcolii de artă din Glasgow. Dar, spre deosebire de Mackintosh, Walton nu a lucrat, pentru a se întreţine, ziua, în domeniul arhitecturii, ci ca funcţionar de bancă. Cu atît mai surprinzător apare faptul că, la numai 21 de ani, în 1888, şi-a întemeiat propria sa firmă, la 152 Wellington Street, în Glasgow, şi chiar din anul următor a început să primească multe comenzi de arhitectură interioară sau de transformări. Iar în 1896, cînd a fost însărcinat, împreună cu Mackintosh şi Guthrie, să proiecteze Salonul de ceai al lui Miss Cranston, reputaţia sa depăşise oraşul natal, ajungînd pînă la Londra, unde s-a şi mutat în 1898. La acea epocă Walton avea atîtea comenzi încît îşi mai deschisese încă un atelier la Glasgow şi o sală de expoziţii în 278 Sanchie Street precum şi o filială în York. Prin anii 1897—1900 el a mobilat cîteva case în York şi Leadcameroch, a decorat cîteva cafenele ale firmei „Rowntree and Sons" din Scarborough, a proiectat obiecte de sticlă pentru vechea fabrică „Clutha Glass" sau mobilier şi textile pentru firma „Alexander Morton" din Londra, precum a executat o expoziţie pentru „Royal Photographic Society", la Dudley Gallery din Londra şi a expus la manifestările Arts and Crafts. Din 1897 cînd a executat expoziţia „Eastman — Kodak", la Londra, comandată de George Davidson (şeful magazinelor din Europa ale uzinei de articole fotografice Kodak din S.U.A.), Walton începe să amenajeze un şir de magazine fotografice la Londra, Glasgow, Bruxelles, Milano sau Viena, care i-au creat o faimă europeană. Revistele germane i-au publicat multe lucrări, a fost premiat la o expoziţie din Budapesta în 1902, galeria de artă „A. S. Ball" din Berlin i-a expus în 1905 o garnitură de mobilier, etc. În primul deceniu al secolului 20 Walton a realizat şi o serie de vile pe care le-a proiectat în întregime, de la arhitectură şi decoraţie pînă la mobilier cum au fost, mai însemnate, *The Leys* (1901), pentru J.B.B. Wellington, la Elstone, lîngă Londra, *The White House* (1908) la Skiplake şi *Casa de la Harlech*, ambele pentru G. Davidson, sau *Hotelul St. David* (1910—1911) la Harlech, distrus apoi de incendiu. Printre lucrările mai mici, dar nu mai puţin semnificative, s-au numărat, de pildă, vilele *The Philippines* (1902) la Breasted, în Kent, *Alma House* (1905) la Cheltenham, *Finnart House* la Weybridge, ş.a. În timpul primului război mondial Walton a lucrat ca arhitect şi designer la „Central Liquor Traffic Control Board", în care calitate a amenajat şi decorat — între 1916 şi 1921 — peste o sută de restaurante, cafenele şi baruri. După război el a lucrat mai mult ca designer pentru marele combinat textil „Morton Sundour Fabrics", creind modele de contexturi şi imprimeuri sau ca decorator, realizînd vitralii, picturi murale, etc. Ultima sa lucrare însemnată de arhitectură a fost *Capela memorială a lui G. Davidson*, ridicată la Cap d'Antibes în 1931. Figura lui Walton şi rolul său în istoria artei şi arhitecturii moderne sînt şi azi încă puţin cunoscute, el fiind, în cel mai bun caz, situat undeva în rîndul valorilor mijlocii. Unul din cei mai buni cunoscători ai domeniului, N. Pevsner, crede însă că „Din 1895 pînă în 1905 Walton a fost unul din cei mai străluciţi membri ai acelui grup de arhitecţi designeri englezi care au dezvoltat, după Morris, un nou stil al secolului 20...". El a contribuit mult la constituirea viziunii şcolii, la acel aspect luminos, simplu şi elegant al interioarelor, la simplificările de forme şi la fluenţa lineară a desenului. Este adevărat că în contextul mişcării scoţiene de la 1900 Walton a

Scanned with OKEN Scanner

fost umbrit de geniul şefului „Celor patru". Totuşi, în primii ani ai carierei sale, cînd era deja un profesionist cu experienţă, nu este exclus — după unele asemănări de forme — ca el să-l fi influenţat pe Mackintosh care era încă student. V. *Arta 1900*; *Modern Style*. (V. pl. 27, 40).

Gödölő, şcoala din ~. Colonie artistică maghiară de orientare *Sezession*(*), întemeiată în 1901 de doi pictori decoratori: Körösfőy-Kriesch şi Nagy Sándor. Colonia a exercitat înrîuriri mari asupra artei moderne din Ungaria. Körösfőy — Kriesch Aladár a fost unul din cei mai tipici reprezentanţi ai secesiunii maghiare şi totodată principalul artizan al noii concepţii decorative din Ungaria. După ce a studiat la Budapesta cu pictorii Székely Bertalan şi Lotz Károly, apoi la München, cu pictorul Liezen-Mayer Sándor, artistul s-a afirmat prin compoziţii murale de dimensiuni mari ca cea din aula parlamentului budapestan, intitulată *Vînătoare şi pescuit la Balaton în secolul 15.* Orientarea spre artele decorative şi aplicate, concomitentă cu precizarea poziţiei sale secesioniste, s-a produs prin 1901, cînd s-a stabilit la Gödölő. Opera lui Körösfőy, datorînd destul şi picturii engleze derivînd din prerafaelitism, poate fi caracterizată, înainte de toate, prin tendinţa spre o sinteză modernă a artelor în care joacă însă un rol important inspiraţia folclorică. De aceea a şi încercat să redescopere sau să reînvie tehnici artistice populare vechi — în pictură, mobilier, ţesături, ceramică, etc. — şi a înfiinţat la Gödölő, în 1904, o şcoală de ţesătorie artistică. Printre lucrările sale mai însemnate se numără ciclul de panouri murale şi frize pe tema *Izvorul artei*, realizat în 1907 la Academia de muzică din Budapesta, ansamblurile de mobilier prezentate în Pavilionul maghiar la Expoziţia internaţională (1906) de la Milano, vitraliile din vechea clădire a Salonului naţional sau cele din Oratoriul institutului teologic — ambele din Budapesta — precum şi vitraliile de la Seminarul episcopal din Timişoara. Cele mai valoroase opere realizate de artist în Transilvania sînt cele de la Tîrgu Mureş. Aici, în Palatul Culturii, în 1913, el a pictat în frescă cele două panouri murale din hol, flancînd intrarea sălii de spectacol şi a proiectat întreaga decoraţie murală pictată a foaierului. Marile compoziţii cu multe figuri, inspirate din legende maghiare — opere situate undeva între alegorism şi folclorism — *Menestrelul* şi *Jertfa* — relevă mai întîi orientarea spre simbolism. Pictura, ţinută într-o gamă dominată de raporturi cromatice expresive, caligrafiată cu o fineţe şi o ritmicitate curbiliniară, de esenţă muzicală, dezvăluie marile însuşiri de muralist ale lui Körösfőy justificînd, totodată, şi renumele european al şcolii. Artistul e un virtuos ce izbuteşte să fuzioneze două tendinţe expresive contradictorii: corporalitatea anatomică a figurilor, deci relief accentuat, pe de o parte şi pe de alta bidimensionalismul viziunii generale decorativiste. O astfel de modalitate, dusă pînă foarte departe, i-a fost proprie şi pictorului Gustav Klimt, preşedintele societăţii *Wiener Sezession**, de înrîuririle căruia nu se poate feri dealtminteri nici Körösfőy. Aşa cum remarcă şi H. Hofstätter, „... în frescele lui Aladár Körösfőy (...) se unesc şcoala academistă cu impulsurile nazareene ale lui Melchior Lechter şi maniera ornamentală bizantinistă a lui Gustav Klimt...". În aripile laterale ale holului din Palatul Culturii de la Tîrgu Mureş mai sînt opt panouri murale mai mici, realizate de trei tineri artişti, încă neidentificaţi, deşi li se cunosc iniţialele numelor, dar care aparţin indubitabil tot şcolii, foarte probabil chiar nişte elevi ai lui Körösfőy.

Celălalt fondator al şcolii, pictorul Nagy Sándor, a contribuit şi el substanţial la progresul artelor decorative moderne maghiare. După studiile artistice făcute la Budapesta, Roma şi Paris, se stabileşte la Gödölő, pe care nu-l va mai părăsi niciodată, decît temporar. Opera sa, foarte amplă, cuprinde, în

Scanned with OKEN Scanner

afară de pictură şi gravură, cartoane pentru vitralii, mozaicuri şi tapiserii, precum şi obiecte de lemn, metal, ceramică, piele etc. Nagy Sándor este, de asemenea, bine reprezentat în Palatul Culturii din Tîrgu Mureş, prin cartoanele mozaicului din faţada principală şi cele pentru vitraliile centrale din Sala oglinzilor. Execuţia acestora se datoreşte unui reputat vitralier şi mozaicar din Budapesta, Roth Miksa. Inspirat din mitologia maghiară, mozaicul faţadei principale demonstrează, înainte de toate, calităţile de decorator ale lui Nagy Sándor. Echilibrul între toate elementele compoziţiei, bidimensionalismul, ritmicitatea şi verticalismul axelor sau gama cromatică luminoasă dar rece, înscriu perfect mozaicul în planul arhitectural al faţadei. Marea compoziţie alegorică, de orientare simbolistă, secesionistă, are o prestanţă deosebită. Eleganţa desenului şi a proporţiilor fiecărei figuri, ţesătura liniară uşor sinusoidală a fundalului sau armonia rece, dar proaspătă, muzicală chiar, a coloristicii, întregesc calităţile operei. Prin cele patru tripticuri centrale din sala oglinzilor Nagy Sándor ne introduce în universul eroico-tragic al unor balade secuieşti, exprimîndu-se într-un limbaj mirific de un rafinament grafic, comparabil cu cel al marilor simbolişti ai Secesiunii. Inspirate din poveşti avînd ca principale eroine pe frumoasa Iulia, Kádár Kata, Salamon Sara şi Budai Ilona — vitraliile sînt rezolvate într-o modalitate specific 1900, dar şi caracteristică pentru şcoală: o structură lineară dinamografică, fină ca o dantelă în care se înscriu, convenţional-decorativist, personajele şi celelalte elemente ale compoziţiei. V. şi *Sezession*. (V. pl. 17, 18).

golubaia ptiţa (Pasărea albastră). Teatru cabaret din Moscova, orientat pe linia *Mir Iskusstva**, deschis în preajma lui 1914 şi închis în 1920. Cunoscut în Europa mai ales sub titulatura germană „Der blaue Vogel" odată cu redeschiderea sa la Berlin (1921) ca un „teatru rusesc de avangardă". Cei care organizează şi conduc în Germania spectacolele — în care se îmbină inspiraţia folclorică rusă cu direcţiile noi ale artei europene (*expresionism**, *futurism**, *cubism**) au fost V. Arensvari şi J. Juzni.

gruppo 7 (Grupul 7). Asociaţie întemeiată în 1926 la Milano, de şapte tineri arhitecţi: Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni şi doi asociaţi, Luigi Figini şi Gino Pollini. Stînd în mare măsură la baza apariţiei, în 1927, a *Mişcării italiene pentru arhitectura raţională**, grupul a militat pentru *funcţionalism**, împotriva poziţiilor retrograde, pompoase, neoclasicizante, specifice mişcării de obedienţă fascistă Novecento, punînd la baza arhitecturii „Căutarea sincerităţii, a ordinei, a logicii şi a claritaţii...". Principalele teze ale grupului au apărut în revista „La Rasegna italiana", din decembrie 1926, pînă în mai 1927, iar reputaţia lui a trecut graniţele Italiei relativ rapid, membrii fiind invitaţi în 1927 să participe la expoziţia de habitat a societăţii *Deutscher Werkbund** de la Weissenhoff-Stuttgart. Printre figurile de seamă ale grupului se numără Figini şi Pollini. Ei au studiat împreună la Milano, afirmîndu-se apoi atît ca decoratori de interior şi autori de pavilioane de expoziţie, cît şi în domeniul locuinţelor sau în cel al arhitecturii industriale (*Uzinele Olivetti*, Ivrea).
Cea mai însemnată personalitate rămîne însă Terragni, figură contradictorie şi ciudată, dar de mare suprafaţă artistică. Deşi aderase încă din adolescenţă la Novecento şi şi-a manifestat ataşamentul faţă de fascism (pe care avea să-l dezavueze, dealtminteri în vremea războiului), el a combătut cu perseverenţă pentru funcţionalism. Astfel s-a situat pe poziţii contrare direcţiilor pe care le încuraja fascismul în arhitectură, aducînd un sprijin substanţial la acea „mişcare care, nu fără greutăţi şi ezitări, a dus pînă la urmă arhitectura italiană,

de la neoclasicismul său provincial, la modernismul european" — după expresia Giuliei Veronese. Cele mai reprezentative lucrări ale lui Terragni sînt: imobilul de locuinţe *Novecomun* (1927), *Casa Poporului* (1936), o grădiniţă de copii (1937) şi *Casa Frigerio* (1939—1940), toate la Como. V. şi *Funcţionalism*.

Guimard, style ~. Variantă franceză a artei 1900, numită astfel după Hector Guimard, unul din cei mai prestigioşi reprezentanţi ai arhitecturii şi decoraţiei *Art Nouveau**. El a studiat la Şcoala de arte frumoase din Paris (1885—1889) avîndu-l profesor şi pe arhitectul Viollet-le-Duc, ale cărui teze *funcţionaliste** l-au înrîurit în mod deosebit. Astfel, de la începutul carierei, Guimard a respins istoricismul, adoptînd cele mai noi cuceriri ale tehnicii construcţiei mai ales pe cea a fierului. Totuşi el se socotea un continuator al naturalismului derivînd din prerafaelitism iar în stilistica sa — dealtminteri originală, lineară şi de o deosebită vervă — se simt atît rezonanţe gotice flamboaiante, cît şi ecouri rocaille. În comparaţie cu naturalismul şcolii din *Nancy** însă, Guimard concepe, pe de o parte, structurile mai raţionalist, ba chiar funcţionalist, iar pe de altă parte se exprimă mai grafic şi stilizat, mai sintetic, probabil şi sub influenţa lui V. Horta creatorul stilului *Coup de fouet**. De aceea unii dintre cercetătorii operei sale — ca americanul F. Lamier-Graham — propun pentru acest stil denumirea de „naturalism abstract", argumentînd că viziunea sa „nu a constituit o ilustrare a aparenţelor naturii, ci o abstragere a proceselor sale fundamentale". Într-adevăr, astfel de caracteristici apar încă de la primele sale opere de maturitate cum e *Castelul Béranger* (1897—1898, Paris) şi, mai ales, cele din jurul lui 1900, ca intrările în gările de metro din Paris, de unde şi denumirea „Style Metro" pentru arhitectura lui Guimard. Arhitectul creează aici jocuri grafice tridimensionale, din fontă, ceramică policromă, sticlă şi mai ales lumină, alcătuind o materie diafană şi organică totodată, în care plăsmuieşte o floră fantastică mişcătoare, din nuferi, lalele, orhidee, etc. Modalitatea sa de exprimare este o combinaţie de linii şi planuri, în mişcări curbilinii suple, învăluitoare, fără nici un fel de ascuţişuri. Aceleaşi caracteristici sînt proprii şi mobilierului, lămpilor, vitraliilor sau balustradelor desenate de Guimard care, ca toţi „oamenii orchestră" de la 1900, proiecta de la arhitectură pînă la ultimul obiect de uz. În propria sa casă (1909—1910) — 122 av. Mozart, Paris — el desenase tot, pînă şi flacoanele de apă de colonie, executate de marele sticlar şi bijutier René Lalique, sau mînerul de argint al bastonului său de abanos. În evoluţia stilisticii sale arhitectul a tins mereu spre grafism şi o sinteză cît mai abstractă a formei. Faptul reiese neîndoielnic prin analiza comparativă a lucrărilor din jurul lui 1900 cu cele de pe la 1910, cum sînt *Hotel Guimard* sau *Hotel Mezzara* (1910—1912) ambele din Paris. V. şi *Art Nouveau*. (V. pl. 23).

Scanned with OKEN Scanner

I

i.g.s.i.d. v. *Consiliul internaţional al societăţilor de industrial design.*

industrial design v. *Design, Industrial ~.*

inelul v. *Der Ring.*

international, stil ~. Termen foarte discutat, folosit pentru a denumi curentul dominant în arhitectura celui de al doilea sfert al secolului 20, expresie în general geometrică, ortogonală, aparţinînd *funcţionalismului**. El a fost lansat în 1932 de doi americani, Henri Russel Hitchcock şi Philip Johnson, cu prilejul unei expoziţii pe care au organizat-o la Muzeul de artă modernă din New York şi printr-o carte apărută în acelaşi an „The International Style, Architecture since 1922" (Stilul Internaţional, Arhitectura de la 1922). Ei încercau să definească stilul astfel: „După tendinţele dezordonate şi nesigure ale secolului 19 şi experimentele confuze şi contradictorii de la începutul secolului 20, a urmat o înflorire semnificativă. Azi există una şi aceeaşi disciplină, cu reguli destul de fixe pentru a face din stilul contemporan o realitate şi în acelaşi timp destul de elastice pentru a îngădui interpretările individuale şi a încuraja o evoluţie generală... Mai întîi, arhitectura este (acum) concepută în volume şi nu în mase. În al doilea rînd, a fost abandonată simetria axială; ea a fost înlocuită cu conceptul de organizare, concept cheie, îngăduind o repartiţie clară a elementelor arhitectonice. Aceste două principii, la care trebuie adăugat un al treilea, care condamnă orice fel de decoraţie arbitrară, constituie aportul decisiv al Stilului Internaţional".

Într-adevăr, condiţiile generale similare — sociale, economice, tehnice şi culturale — ale ţărilor industriale, răspîndirea noilor tehnici ale construcţiei (mai ales fierul şi betonul armat), precum şi uluitoarea dezvoltare a comunicaţiilor vizuale şi implicit a circulaţiei modelelor, au contribuit la adoptarea unor soluţii similare în arhitectura celei mai mari părţi a lumii. De la tipurile de buildinguri orăşeneşti cu multe etaje create de şcoala din *Chicago** la finele secolului 19, sau de la experienţele unor arhitecţi de la începutul secolului 20 ca T. Garnier, A. Perret, J. Hoffmann, A. Loos, Ch. Voysey sau Ch. R. Mackintosh — corifeu al şcolii din *Glasgow** şi pînă la opera lui Le Corbusier, a lui F. Ll. Wright (v. *L'Esprit Nouveau**), sau cea a arhitecţilor şcolii *Bauhaus** — s-a elaborat o morfologie arhitecturală modernă, ce a circulat de-a lungul întregului glob, reprezentînd un fenomen progresist, inovator. Principalele acuzaţii aduse stilului se referă la primejdia uniformizării, a cosmopolitismului ş.a.m.d. În realitate însă nici autorii acestui concept nu l-au gîndit ca o formulă stilistică unică, absolută. „Dacă acest stil este internaţional — scriau ei în 1932 — aceasta nu înseamnă că realizările unei anume ţări seamănă cu cele ale altora; el nu este nici măcar atît de rigid încît să nu

Scanned with OKEN Scanner

se poată recunoaşte cu uşurinţă chiar şi operele principalilor săi reprezentanţi". Şi chiar dacă stilul internaţional a favorizat, în anume măsură, răspîndirea unor tendinţe dogmatice — cum au fost mai ales cele ale purismului geometric absolut — el reprezintă încă şi azi un sistem excelent de norme, ce pot sta la baza progresului arhitecturii moderne. V. şi *Funcţionalism.*

Scanned with OKEN Scanner

J

joventud, stile ~. Titulatura *artei 1900** din Spania, după revista cu același nume din Barcelona, principalul centru al mișcării. În afară de marele arhitect catalan Antoni *Gaudi** au mai aparținut acestei orientări Don Luis Domenech y Montaner care, în colaborare cu unul din elevii săi, Gallisa, a realizat o plastică arhitecturală foarte pitorească, colorată, uneori chiar stranie, cu personaje ce ies parcă din pereți și o mare varietate de materiale intarsiate, ca la imobilul de pe Paseo de Gracia și, mai ales, la *Palatul muzicii catalane* (1906), ambele din Barcelona. Reprezentanți ai artei 1900 din Spania au mai fost de asemenea și arhitecții Don Henrique Sagnier, a cărei concepție 1900 este încă plină de istoricisme, Don José Puigy y Cadafalch sau Luis Masriera, pictor, scriitor și giuvaergiu, ale cărui bijuterii au cunoscut o mare faimă europeană, aflîndu-se azi în mai toate marile muzee europene și americane. V. *Arta 1900; Gaudi, Stil ~.*

Jugendstil. Denumit astfel după revista münchenează „Jugend" (fundată în ianuarie 1896, a apărut pînă în 1940). În accepția sa generală, termenul se folosește foarte mult pentru a semnifica *arta 1900** din țările de limbă germană sau din Scandinavia, avînd o circulație la fel de mare ca expresia franceză *Art Nouveau** sau cea engleză *Modern Style**. Într-un sens mai restrîns, el semnifică acea manieră florală, curbiliniară, foarte elegantă și grafistă, creată de hamburghezul Eckmann prin ilustrațiile sau vignetele publicate prin anii 1896—1897 la München, în revista „Jugend". Otto Eckmann a învățat la Școala de arte aplicate din Hamburg și apoi la Academia de arte frumoase din München, unde a și început să expună pictură din 1890. Dar cariera sa de pictor s-a terminat curînd, artistul hotărînd în 1894 să renunțe total la acest gen de artă și vînzîndu-și la licitație toate tablourile. Din 1895 el a lucrat mai ales grafică — la revistele „Pan" din Berlin și „Jugend" — precum și decorație murală, țesături, tapete, mobilier, obiecte de metal, ceramică, etc. V. *Arta 1900; Sezession.*

Scanned with OKEN Scanner

K

kalevala, stil ~. Denumirea şcolii finlandeze de *artă 1900** de tendinţă naţional-folclorică („Kalevala" — epopee naţională finlandeză datorată lui Elias Loennrot). Principalii promotori ai mişcării au fost pictorul decorator Akseli Waldemar Gallen-Kallela care crease în 1889—1890 primele ilustraţii la poemul „Kalevala" şi Louis Sparre poet, folclorist şi decorator, ce studiase atît arta populară cît şi arhitectura medievală finlandeză, relevînd existenţa unui vechi stil naţional, pe care l-a denumit „Carelian". Izvoarele vechii arte careliane, construcţii din blocuri mari de piatră, coloane groase, stîlpi de granit cioplit sau din trunchiuri întregi de copac, bolţi grele, precum şi decoraţia constînd fie din elemente geometrice, fie din elemente antropo sau zoomorfe sculptate, sînt evidente în prelucrările arhitecturii finlandeze 1900. O primă ilustrare a stilului k., ce a stîrnit interesul străinătăţii, a constituit-o pavilionul Finlandei la Expoziţia universală de la Paris, 1900, creat de arhitecţii E. Saarinen, H. Geselius şi A. Lindgren. Decoraţia şi mobilierul pavilionului s-au datorat promotorilor mişcării, L. Sparre şi Gallen-Kallela. Alte două lucrări din Helsinki datînd din primul deceniu al secolului 20, concepute de aceiaşi trei arhitecţi, sînt de asemenea semnificative pentru concepţia 1900 finlandeză: *Banca de Nord* — în care elementele tradiţional-folclorice sînt folosite în soluţii formal-constructive de tip funcţional — şi *Imobilul societăţii de asigurare Pohjola*. Ultima este o construcţie aşezată pe colţul a două străzi principale, cu parter şi trei etaje şi are un caracter insolit datorat mai întîi plasticii sale generale, puternice pînă la brutalism: bosaje rustice din blocuri mari de piatră, foarte ieşite, sugerînd parcă pereţii unei grote. Aspectul suprinzător al lucrării e accentuat şi de decoraţia sculptată, un relief agresiv ce merge pînă la valori de ronde-bosse, exclusiv inspirat din simbolica poemului „Kalevala": capete uriaşe cu expresie dramatic-grotescă, aşezate pe consolele coloanelor duble ce flanchează portalul sau pe cheile bolţilor, reprezentînd personaje din epopee — Pohjola, Kullervo, etc. Decoraţia sculptată continuă cu elemente din fauna şi flora autohtonă: urşi ţinînd baltage, lupi, lincşi, veveriţe ascunse în frunziş de brad, ornament vegetal ce alcătuieşte briie sau frize reliefate, etc. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 24).

Klimtgruppe v. *Wiener Sezession*.

L

Lechner, stil ~. Denumit astfel după numele arhitectului budapestan Lechner Ödön care a exercitat înrîuriri însemnate asupra *Secesiunii** din Transilvania, atît prin discipolii săi, printre care Jakab Dezsö, Komor Marcell, Baumgarten Sándor, cît şi direct, prin lucrările realizate de el la Cluj şi, mai ales, la Oradea. Lechner a tins de la începutul carierei sale la crearea unui stil neomaghiar. Pînă pe la finele secolului 19 însă, experienţele sale, ilustrate de construcţia *Muzeului de arte decorative*, realizată în colaborare cu arhitectul Pártos Gyula în anii 1893—1896, sau de cea a *Bisericii parohiale St. László* (1894—1896), ambele la Budapesta, au dat mai repede o fuziune hibridă între elemente romanico-gotice, orientale şi elemente folclorice. Arhitectul şi-a făurit o concepţie originală abia în a doua fază a carierei sale, cînd a fost cîştigat de secesiune, perioadă ce a început odată cu construcţia *Casei poştale de economii* (1899—1902) din Budapesta. Eliberat de servituţile istoricismului, Lechner uneşte aici rigoarea unei structuri *funcţionaliste** cu fantezia limbajului original, curbiliniu, de inspiraţie folclorică. Noul mod de expresie se concretizează într-un atic festonat, în bidimensionalismul viziunii decorative sau chiar în caracterul popular al motivelor de origine textilă. Lechner a construit şi la Oradea în 1909, un mare imobil de raport, fostul *Palat Stern* din Calea Republicii, colţ cu str. M. Eminescu. Avînd un parter înalt, mezanin, două etaje şi parţial mansardă, clădirea cuprinde magazine, birouri şi apartamente, precum şi o sală de teatru. Contrar stilului său specific linia cornişei e de astă dată dreaptă. Şerpuite rămîn doar coronamentele celor patru bow-window-uri, cîte două pe fiecare faţadă. Între aceste corpuri ieşite în consolă, ce împart zonele mari ale faţadelor ritmînd întreaga compoziţie, se întinde o streaşină lată, dreaptă, pe console de lemn cioplit. Iar turnul de colţ, rotund ca o „poivrière" (piperniţă), cu un coif piramidal, are o cornişă concavă în formă de „gorj". Sub streaşină se întinde o friză — fie ritmată cu metope între console, fie continuă pe cornişa în formă de scotie — decorată cu motive textile folclorice, în tencuială colorată. Dar poate cea mai autentică trăsătură a stilului L., ce apare dealtminteri şi în realizările unora dintre discipolii săi, constă în modul cum sînt tratate marile suprafeţe: compoziţii bidimensionale, realizate din panouri decorative. Atît panourile profilate în tencuială, cît şi golurile ascultă de aceeaşi lege a ritmului şi a formelor. De aceea ferestrele, ce sînt în realitate toate dreptunghiulare, capătă forme variate, în funcţie de ancadramentele profilate în tencuială. (V. pl. 11).

Liberty stile. Titulatură a *artei 1900** folosită mai ales în Anglia şi Italia după numele englezului Arthur Lasenby Liberty. Decorator şi designer, el era în 1862 directorul primului mare magazin de artă extrem orientală din Londra, „Farmer and Roger's Oriental Warenhouse". Spre finele secolului 19 însă el devenise proprietarul unui lanţ de magazine de artă, atît în Anglia cît şi în

Italia, unde se vindeau produsele atelierelor sale sau ale altor creatori de viziune *Modern Style**. V. *Arta 1900*; *Modern Style*.

Lilienstil (Stilul crinului). Titulatură variantă a *Jugendstilului** în *arta 1900** din Germania, justificată de caracterul preponderent floral şi, mai ales, de larga folosire a crinului în repertoriul ornamental.

lumea artei v. *Mir Iskusstva*.

Scanned with OKEN Scanner

M

m.a.r.s. v. *Cercetare arhitecturală modernă.*

métro, style ~ v. *Guimard, Style ~.*

mir iskusstva (Lumea artei). Organizaţie rusă înfiinţată în 1890 la Sankt-Petersburg, ce a avut o orientare antiacademistă, în mare parte naţional-folclorică, corespunzînd în ansamblu *artei 1900**. La originea ei s-a aflat un grup de şcolari numit „Nevski Pickwidians" („Pickwidienii de pe Neva"), fundat la Sankt-Petersburg în 1880, din iniţiativa lui Alexandre Benois, viitorul pictor, scenograf şi critic de artă, împreună cu colegii săi Dmitri Filosofov, mai tîrziu publicist, Konstantin Somov, viitorul pictor decorator, Walter Nuvel şi, venit ceva mai tîrziu, Dmitri Mrezhkovski, viitorul scriitor. În acest cenaclu „de autoeducaţie" cum şi-au intitulat băieţii grupul, au mai intrat apoi Serghei Diaghilev, viitorul creator al faimoaselor *Balete ruse**, una din cele mai caracteristice ramuri ale mişcării, precum şi cîţiva elevi ai Academiei de arte frumoase din Sankt-Petersburg, viitori pictori şi scenografi: V. Serov, K. Korovin, Al. Golovin, L. Bakst şi alţii. La organizaţie vor mai adera încă multe figuri de seamă ale artei moderne ruseşti, printre care pictorii N. Roerich, S. Maliutin, I. Levitan, V. Borissov-Mussatov, M. Nesterov, V. Vasneţov, M. Vrubel.

Concomitent cu naşterea **m.i.** — spune Camilla Gray — a început să „pătrundă în Rusia, ca o mişcare de avangardă, arta 1900 engleză şi cea europeană...". Astfel că în 1898, cînd a apărut revista mişcării, numită tot **m.i.** „s-au publicat regulat opere *Art Nouveau** ale artiştilor din diferite ţări europene: Beardsley, Burne-Jones şi alţii, proiecte şi fotografii de arhitectură şi decoraţie de Mackintosh, Van de *Velde** şi Joseph Olbrich". În deceniul 1880—1890 se înfiinţaseră însă în Rusia şi alte cercuri moderniste, antiacademiste, situate tot pe poziţii naţional-folclorice. Printre ele s-a aflat şi aşa-numita „Colonie de la Abramţevo". Aici, la moşia de lîngă Moscova a lui Sava Mamontov, mecena şi mare colecţionar de artă, se aduna un număr de artişti invitaţi ce alcătuiau un adevărat cenaclu. Tot aici Elena Mamontova a organizat în 1884 o şcoală de artizanat şi arte decorative pentru tinerii din sat. Ea era ajutată de Elena Polenova — precum şi de pictorii Vrubel, Vasneţov, Korovin, Serov, Nesterov, Maliutin ş.a. Cam în aceeaşi vreme prinţesa Maria Tenişeva, cu ajutorul unui grup de pictori în frunte cu Maliutin şi Roerich, înfiinţează pe moşia sa de la Talaşkino, lîngă Smolensk, un institut de arte decorative şi artizanat, temeinic organizat şi utilat, pentru băieţii şi fetele din sat. Între **m.i.** şi aceste cercuri a existat o continuă colaborare: la expoziţiile **m.i.** erau prezentate lucrări din atelierele de la Abramţevo şi Talaşkino. Maria Tenişeva a finanţat tipărirea revistei cu acelaşi titlu, iar Diaghilev, directorul revistei, populariza activitatea de la Talaşkino prin articole în care arăta că această

experienţă se află pe aceeaşi linie progresistă a „culorii naţionale", ca toată avangarda rusă, concepţie pe care avea să-şi întemeieze şi el creaţia Baletelor ruse.

În ansamblu activitatea complexă şi pasionată care a stat la baza naşterii avangardei ruse s-a aflat, în mare măsură, pe două coordonate principale: arta 1900 şi folclorul. Cele două direcţii sînt ilustrate de mai toată avangarda rusă de la începutul secolului 20. Pictura, decoraţia scenică şi costumele create de Benois, Roerich, Golovin sau Bakst, operele lui Maliutin, Korovin, Vasneţov, etc. îmbină viziunea cromatică şi ornamentală folclorică, tematica populară rusă cu structurile generale ale artei 1900. Exemple de viziune 1900 cu elemente autohtone găsim pînă şi în pictura din jurul lui 1904, a lui Kandinski, în tablourile intitulate *Scene ruseşti* sau în pînzele lui Chagall care a trecut prin şcoala lui Bakst de la Sankt-Petersburg şi n-a pierdut niciodată în pictură caracterul oniric iniţial, legat de nostalgia satului. Aceleaşi trăsături specifice apar, cu atît mai mult, în producţia de mobilier, ceramică, feronerie, tapiserie, etc. de la Abramţevo sau Talaşkino, fie că s-au datorat unor artişti ca Roerich (interioarele vilei prinţesei Tenişeva de la Talaşkino) sau Benois, fie artizanilor ţărani.

Caracteristicile **m.i.** apar în bună măsură şi în arhitectura rusă a vremii. În lucrările lui F. O. Schektel — *Gara Iaroslav* şi *Casa Riabuşinski* (1900), ambele din Moscova, în concepţia *Hotelului Metropol*, ridicat în 1903 de W. F. Valcotte tot la Moscova, decorat cu reliefuri şi ceramică policromă de Vrubel, sau în lucrările arhitecţilor Al. Sciusev, I. Fomin, Al. Tamanian, etc. motivele populare sau cele tradiţionale se îmbină cu viziunea 1900. O altă orientare, de asemenea specifică atît întregii arte 1900, cît şi organizaţiei este simbolismul, ai cărui principali reprezentanţi din Rusia au fost Vrubel şi Borissov-Mussatov. Primul a învăţat la Academia de arte frumoase din Sankt-Petersburg, cu profesorul Cisteakov, fiind coleg cu Serov. Pentru calităţile sale a fost recomandat în 1883 profesorului Prakhov care căuta tineri talentaţi pentru restaurarea bisericii Sfîntul Chiril din Kiev, unul din ansamblurile valoroase ale artei ruse din secolul 12. Experienţa pe care a făcut-o Vrubel cu acest prilej şi contactul direct cu marea artă de tip bizantin, vor înrîuri puternic creaţia sa de mai tîrziu, spre o viziune lineară, bidimensională. Artistul a cunoscut apoi în 1884, la Veneţia, decoraţia murală a bisericii San Marco, sau operele meşterilor Renaşterii, care l-au interesat cel mai mult. Totuşi opera sa, departe de a fi istoricistă, bizantinizantă, are la bază o concepţie originală modernă, care va exercita o covîrşitoare influenţă asupra unei bune părţi din avangarda rusă, pe direcţia simbolismului neoromantic. În 1885 Vrubel s-a întors întîi la Odesa dar, negăsind de lucru, a plecat la Kiev unde va rămîne pînă în 1888, trăind foarte greu. În 1887 el luase parte la marele concurs pentru pictura noii catedrale Sfîntul Vladimir din Kiev, care a fost cîştigat însă de V. Vasneţov. O întorsătură fericită s-a produs în 1890 cînd a primit, pe de o parte, cea dintîi comandă, la Moscova: ilustraţii la o ediţie jubiliară a poemului „Demonul" de Lermontov, iar pe de altă parte, fostul său coleg Serov l-a prezentat lui Sava Mamontov, la Abramţevo, care v-a deveni principalul său proteguitor şi mecena. De-a lungul celor vreo 15 ani cîţi a mai lucrat (prin 1905 îmbolnăvindu-se de grave tulburări psihice), Vrubel s-a inspirat aproape exclusiv din cei mai mari poeţi romantici ai Rusiei: Puşkin — din poemul căruia s-a născut impresionanta imagine a *Prinţesei Lebăda*, fiinţă cu aripi diafane, irizate, dar mistuită de un foc interior ce izbucneşte prin ochii săi mari, rătăciţi —, sau mai ales Lermontov, pentru poemul căruia, „Demonul", a realizat numeroase serii de ilustraţii. Interesant

este faptul că, deşi nota dominantă a stilului lui Vrubel pare a fi simbolismul, în pictura şi grafica sa apar şi puternice accente ale altei direcţii, născută tot în cadrul mişcării 1900: *expresionismul**.
Borissov-Mussatov care a fost, după unele păreri, „cel mai semnificativ şi mai important pictor rus al acestui timp" (C. Gray), a adus în m.i., după Vrubel, tendinţele simbolismului francez direct din atelierul parizian al lui Gustave Moreau sau din cunoaşterea operei lui Puvis de Chavannes. El studiase mai întîi în oraşul său, Saratov, apoi la Şcoala de pictură, sculptură şi arhitectură din Moscova, iar în 1891 s-a mutat la Academia din Sankt-Petersburg, fiind şi el elevul lui Cisteakov. Dar nici aici n-a rămas decît un an, întorcîndu-se la Moscova, unde şi-a început propriu-zis cariera lucrînd încă într-un stil academist, dar care lăsa să se întrevadă profilul viitorului visător simbolist. Mereu frămîntat şi nesatisfăcut, Mussatov a plecat în 1895 la Paris unde a lucrat patru ani în atelierul lui Moreau. El a fost însă în egală măsură atras de Puvis de Chavannes precum şi de opera academistului Jules Bastien Lepage. În 1899, după moartea lui Moreau, Borissov-Mussatov s-a întors în ţară stabilindu-se în împrejurimile Saratovului. Aici, la moşia unui protector, avînd la dispoziţie un parc abandonat şi un pavilion părăsit, va lucra pînă la prematurul său sfîrşit. Mai toate compoziţiile sale, în tonalităţi cenuşii verzui şi albastre, cu femei în crinoline, fiinţe imateriale, însingurate, tăcute, dispuse după o ritmică de o eleganţă evanescentă, sînt plasate în cadrul acestui parc şi au ca fundal pavilionul alb, cu o colonadă şi un fronton neoclasic, unde a locuit artistul. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 37, 39, 42).

mişcare italiană pentru arhitectură raţională (în it.: Movimento italiano per l'arhitettura razionale). Apărută în 1927 la Milano, ca o reacţiune a tinerilor arhitecţi, ca cei din *Gruppo 7**, împotriva tendinţelor neoclasiciste ale mişcării de inspiraţie fascistă Novecento, ea a fost susţinută teoretic şi de tînărul arhitect, grafician şi critic Edoardo Persico, redactor la revista milaneză „Casabella". Prin 1929 el a scris o serie de articole vestite, de mare curaj politic, în care demonstra că arhitectura modernă, raţională, este esenţialmente opusă oricărui naţionalism şovin, aşa cum o demonstrase pe atunci, strălucit, şcoala *Bauhaus**: cea pe care, peste cîţiva ani, Hitler o va declara „degenerată". Mulţi arhitecţi tineri din Italia au înţeles tezele lui Persico ce susţineau în ultimă analiză, incompatibilitatea dintre poziţiile progresiste în arhitectură adoptate de această mişcare şi regimul fascist.

Alt sprijinitor important al ei a fost Gio Ponti, unul din cei mai mari arhitecţi şi designeri italieni contemporani. El a studiat la Milano unde şi-a luat diploma în 1921, stînd de la începutul carierei pe poziţii mai avansate decît Novecento, deşi a rămas pînă prin 1934—1939 tributar neoclasicismului. Totuşi, prin editarea vestitei reviste „Domus", Ponti a făcut încă din 1928 o mare operă de propagandă pentru cele mai noi cuceriri ale arhitecturii şi artei mondiale. Iar în 1933, cînd a fost numit în conducerea celei de a V-a Expoziţii trienale din Milano, el a susţinut fără rezerve pe tinerii artişti şi arhitecţi ce reprezentau avangarda raţionalistă milaneză. Din acel moment Ponti a evoluat spre poziţii moderniste atît în arhitectură, în decoraţie sau în industrial design, cît şi în activitatea sa publicistică sau teoretică. Operele importante ce au marcat despărţirea definitivă a arhitectului de neoclasicismul musolinian au fost: „Mostra della Stampa Cattolica" (Expoziţia presei catolice) în cetatea Vaticanului şi primul imobil de birouri al societăţii *Montecatini* de la Milano, ambele în 1936. Dar poate că cea mai cunoscută lucrare a lui Ponti şi, totodată, una din capodoperele arhitecturii mondiale, rămîne *Turnul Pirelli*, imobilul administraţiei vestitei fabrici de cauciucuri din Milano, realizat

în 1958. Printre operele sale semnificative, apărute după această dată, se mai numără *Institutul italian* (1959) din Stockholm, un nou spital la Milano, opt imobile guvernamentale la Islamabad (Pakistan) etc. V. și *Funcționalism*. (V. pl. 34).

modern style (Stil modern). Titulatura *artei 1900** din Anglia avînd ca centru Londra. Prin extensie însă, cît și în urma faptului că mișcarea engleză 1900 a apărut relativ timpuriu, termenul se mai folosește azi frecvent și pentru întreaga artă 1900, ca și *Art nouveau** sau *Jugendstil**. Cunoscut în Europa pe la finele secolului 19 mai mult sub denumirea de stilul englez sau „Club Style" și destul de răspîndit pe continent, **m.s.** este un mod de expresie sobru dar elegant și plin de distincție, ilustrat cu deosebire în arhitectură, decorație interioară, industrial design, grafică de carte sau afiș. Locul mereu mai mare pe care l-a ocupat *funcționalismul** în concepția englezilor de la 1900, formele laconice, epurate și puternice ale arhitecturii și ale mobilierului sau simplificările lineare ale tapetelor și draperiilor, siluetele simple, funcționale și echilibrate ale obiectelor utilitare, etc. — creații ale unor arhitecți ca Godwin, Mackmurdo, Ashbee sau Voysey —, au influențat pe mulți europeni. Tot așa stilul de o eleganță rafinată și un laconism extrem oriental al lui Beardsley — cel mai prestigios grafician **m.s.** —, afișele fraților Beggarstaff, gravurile lui Crane, Ricketts și Shanon sau Brangwyn, precum și, în general, operele reproduse de revista londoneză „The Studio", au avut un ecou neobișnuit în Europa. Dealtminteri, poate cea mai mare parte a izvoarelor artei 1900 s-a aflat în Anglia. Și aceasta începînd încă cu pictorul și gravorul mistic — vizionar W. Blake, despre care R. Schmutzler afirmă că „... anticipează leitmotivul Art Nouveau-ului în toată integritatea sa" deoarece „în arta sa grafică răzbat pretutindeni mișcări largi, curgătoare, ritmuri originale, alunecătoare, asimetria și forma închisă". Premoniții ale **m.s.** se deslușesc apoi la discipolii lui Blake, pictorii E. Calvert și S. Palmer și cu atît mai mult la pictorii prerafaeliți, dintre care mulți au fost și membrii ai mișcării *Arts and Crafts**, în cadrul căreia s-a născut efectiv arta 1900 din Marea Britanie.
Unul din părinții **m.s.**-ului a fost, neîndoielnic, Arthur Heygate Mackmurdo, ale cărui xilogravuri ce-i ilustrează volumul din 1883 „Wren's City Church" (în care el apăra opera arhitectului englez Sir Cristopher Wren), sînt socotite de mulți autori ca primele lucrări mature de artă grafică 1900 din lume. Ca toți „oamenii orchestră" ai mișcării însă, el a creat în mai toate domeniile ce alcătuiesc sinteza vizuală a mediului ambiental: de la urbanistică, arhitectură și decorație, pînă la textile, grafică de carte sau industrial-design, nemaivorbind de activitatea sa teoretică pe tărîmul istoriei artei, al sociologiei sau al economiei politice. Mackmurdo și-a început studiile în 1869, în atelierul unui arhitect mediocru din Londra, T. Chatfield Clarke, pe care l-a părăsit însă curînd pentru arhitectul J. Brooks, cel ce i-a fost de fapt primul maestru. Dar orizontul său artistic s-a deschis realmente prin studiile de la Universitatea din Oxford, unde a studiat cursurile criticului Ruskin, mentorul pictorilor prerafaeliți și inspiratorul mișcării Arts and Crafts ce devenise idolul tinerilor intelectuali progresiști din Anglia acelei epoci. Remarcat de Ruskin și invitat de el, Mackmurdo a călătorit în Italia în 1874—1875. Revenit la Londra și-a început cariera instalîndu-se ca arhitect și proiectîndu-și opera în întregime, de la arhitectură și decorație pînă la obiecte de uz. Pentru a putea executa însă tot ceea ce necesita un astfel de ansamblu, într-o viziune unitară, Mackmurdo s-a asociat în 1882 cu cîțiva artiști și artizani pentru a funda la Londra o cooperativă ce va deveni celebră: „The Century Guild" (Breasla secolului). Pe de altă parte Mackmurdo a devenit unul din prietenii

lui W. Morris, colaborînd ca grafician la tipografia de artă a acestuia, „Kelmscott Press" de la Hammersmith, Londra, prilej cu care a şi realizat gravurile pentru „Wren's City Church". Un an mai tîrziu el a fundat revista de artă „The Hobby Horse". Tot pe atunci s-a precizat prima oară şi concepţia originală a arhitecturii lui Mackmurdo, ce suferise pînă atunci diferite înrîuriri de tip eclectic. Vila construită de el în 1883 la nr. 8, Private Road, în Bush Hill Park din Enfield, deşi mai arată unele ecouri plastice ale Renaşterii nord-italiene, dar mult transformate şi mai ales simplificate, aduce şi elemente ce prevestesc parcă viziunea americanului F. Ll. Wright, creatorul arhitecturii *organice**. Stilul său evoluează apoi spre o expresie mai laconică, ca în *Proiectul casei unui artist*, publicat în 1884 în „The Hobby Horse", precum şi mai ales prin admirabilul stand pentru „The Century Guild", de la Expoziţia internaţională din Liverpool, 1886. În aceiaşi ani, Mackmurdo a fost continuu preocupat de problemele urbanisticii regionale şi de cele ale „oraşului grădină". Şi cu toate că n-a putut finaliza nimic, a lăsat o serie de proiecte foarte originale. În 1889 a realizat *Hotel Savoy*, cea mai mare clădire din Londra acelui timp. Dar capodopera arhitecturii sale rămîne *Casa lui Mortimer Menpes*, de la nr. 25, Cadogan Gardens, Londra, din 1899, cu o faţadă ce se înscrie într-un dreptunghi foarte frumos proporţionat, formă lipsită de ornamente, cu ferestre elegante, înalte şi un raport foarte sobru dar expresiv de culoare: cărămida aparentă roşie, cenuşiul tencuielii şi albul imaculat al tîmplăriei. În 1904 Mackmurdo a renunţat la arhitectură, retrăgîndu-se la reşedinţa sa de la Wickham Bishops, unde s-a dedicat sociologiei şi economiei politice. În ansamblu creaţia sa, ce a exercitat o mare înrîurire atît în Anglia cît şi pe continent, este dominată de o contradicţie fundamentală a modului de expresie: pe de o parte stilistica curbiliniară, ondulată, tipică pentru întreaga artă florală 1900 practicată de el în grafică, design, mobilier, textile, ceramică, metal, etc., iar pe de altă parte viziunea net rectangulară, de o sobrietate geometrică, a arhitecturii. Dealtminteri astfel de contradicţii caracterizează şi opera altor mari personalităţi ale m.s., cum a fost, de pildă, arhitectul Charles Francis Annesley Voysey, care admira la Mackmurdo, mai presus de toate, „simţul spaţiului". El a studiat la Londra începînd din 1875, succesiv în atelierele mai multor arhitecţi: J. P. Seddon — ce aparţinea cercului lui Morris —, Saxon Snel — specialist în construirea spitalelor şi George Devey — al cărui renume s-a datorat construcţiilor de locuinţe. Şi cu toate că din 1882 s-a stabilit pe cont propriu, din lipsă de comenzi, Voysey nu-şi va începe cariera de arhitect decît peste cîţiva ani. Pînă atunci, ajutat şi sfătuit de Mackmurdo care l-a influenţat în general, a proiectat textile şi tapete. Voysey, al cărui renume s-a datorat mai ales faptului că a transformat profund stilul caselor englezeşti de ţară, şi-a realizat primele lucrări de arhitectură prin anii 1888—1890. Una dintre ele, *Cottage*-ul (1888—1889) pentru M. H. Lakin Esqre, la Bishops Itchington, în Warwickshire, prezintă deja principalele caracteristici ale stilisticii sale. Concepţia lui Voysey, vădit funcţională, pleacă de la principiul arhitectului Ph. Webb, după care plastica exterioară este rezultatul nemijlocit al organizării spaţiale interioare şi tinde, totodată, la realizarea unei perfecte armonii între arhitectură şi peisaj. Este adevărat că arhitectul nu o rupe cu tradiţia, inspirîndu-se din tipul de casă a răzeşului englez din secolul 17. Numai că nu imită, ci prelucrează doar ceea ce e logic constructiv, funcţional şi expresiv în vechea arhitectură rurală, accentuînd în mod special orizontalele şi înlăturînd la maximum ornamentaţia. Iar în cîteva lucrări ce au urmat — cum au fost casele de la numerele 14 şi 16 (1891—1892), Hans Road, Londra, Voysey îşi dezvoltă şi precizează viziunea realizînd probabil

Scanned with OKEN Scanner

în plus primele ferestre în bandă continuă, orizontală din lume, ce vor deveni unul din cele mai caracteristice elemente ale arhitecturii secolului 20. Deplina afirmare datează din 1893, cînd a construit *Casa Perrycroft* la Colwall, una din cele mai cunoscute opere şi cînd în revista „The Studio" i s-a publicat un amplu reportaj cu ilustraţii din lucrările sale: mobilier, tapete, obiecte în metal, etc. Laconismul şi funcţionalismul viziunii domină şi lucrările sale de decoraţie interioară. Într-un interviu publicat tot în 1893 de aceeaşi revistă el spunea: „să începem să descărcăm volumele de ornamente nefolositoare şi să îndepărtăm zorzoanele ce degradează mobilierul şi obiectele noastre. Să reducem varietatea modelelor şi a culorilor dintr-o cameră. Să evităm toate imitaţiile (stilistice) şi să căutăm a obţine ca fiecare obiect să fie de cea mai bună calitate". Voysey a fost un artist foarte fecund, construind un mare număr de vile rurale şi proiectînd de asemenea foarte multe ansambluri interioare. Printre lucrările mai însemnate s-au mai aflat: *Vila Broadleys* (1898, Lake Windermere), *Casa The Orchard* (1900, Charley Wood), *Vila Garden Corner* (1906, Chelsea, Londra), imobilul de birouri al lui *Essex et Suffolk Equitable Insurance Company* (1906, Broad Street, Londra), sau *Magazinul Atkinson's* (1911, Bond Street, Londra).

Un rol foarte însemnat în istoria **m.s.** l-a jucat şi Charles Robert Ashbee, personalitate multilaterală, arhitect, designer, grafician şi scriitor. Între 1883 şi 1885 a învăţat în atelierul arhitectului George Frederick Bodley din Londra, făcînd concomitent studii umanistice la King's College al Universităţii din Cambridge. Cariera sa artistică a fost dublată de la început de o activitate organizatorică neobişnuită ce a avut consecinţe remarcabile pentru dezvoltarea **m.s.** Astfel, în 1887 a fundat „School of Handicraft" (Şcoala de artizanat), iar în 1888, vestita „Arts and Crafts Exhibition Society" (Societatea Expoziţiilor de Arte şi Meserii). După lichidarea şcolii de artizanat, în 1895, Ashbee a organizat o cooperativă — „Guild of Handicraft" (Breasla artizanatului), ale cărei lucrări — decoraţie interioară, mobilier, giuvaergerie şi argintărie — au obţinut mari succese nu numai în expoziţiile din Anglia, ci şi în Germania sau Austria. Astfel cooperativa a primit şi comenzi de pe continent, ca de pildă cea a Marelui Duce de Hessen, Ernest Ludwig, pentru a colabora la construcţia palatului său din Darmstadt. În afară de activitatea din cadrul breslei, Ashbee a realizat tipărituri de artă în propria editură, „Essex Press". Printre lucrările sale de arhitectură mai semnificative datorită stilului funcţional şi formelor simple, precum şi foarte caracteristice **m.s.**, se află grupul de imobile de la nr. 38, Chayne Walk, Londra, realizate între 1894 şi 1904.

În sfîrşit foarte tipice sînt şi anume opere ale unor arhitecţi englezi din generaţiile mai vîrstnice, cum ar fi două lucrări din Londra: *The White House* (1879, Casa albă) aparţinînd pictorului James Whistler şi *The Tower House* (1885, Casa turnului) datorate arhitectului E. William Godwin sau alte două clădiri londoneze, *Whitechapel Art Gallery* (Galeria de artă Whitechapel) şi *Muzeul Horniman*, de arhitectul Charles Harrison Townsend.

m.s. a mai fost bine reprezentat şi prin operele unor artişti ca Walter Crane, pictor, decorator, grafician şi teoretician de artă, continuator al direcţiilor prerafaelite, renumit atît ca ilustrator de basme, cît şi ca vitralier sau decorator în general; Charles Ricketts, gravor şi creator de caractere tipografice, scenograf şi giuvaergiu sau autor de statuete de bronz, dar care a fost mai cunoscut prin colaborarea cu graficianul Charles Shannon. Revista „The Dial" pe care au editat-o ei, între 1889 şi 1897, a exercitat înriuriri puternice nu numai în Anglia, ci şi în mai toată Europa. Alţi artişti, ca Frank Brangwyn, aduc elemente

Scanned with OKEN Scanner

de stil francez în m.s. englez. Pictor, gravor şi decorator de interior, el a fost descoperit de Mackmurdo şi recomandat lui Morris, în atelierul căruia va lucra trei ani. Plecînd apoi la Paris, în 1896, Brangwyn a suferit, între altele, şi influenţele lui Maurice Denis sau ale grupului său, astfel că la întoarcere a propagat anumite caractere ale nabismului. Influenţe franceze apar de asemenea atît în opera pictorului şi gravorului William Nicholson, cît şi în cea a graficianului Alastair. Primul e cunoscut şi din colaborarea cu James Pryde. Ei semnau cu pseudonimul „Fraţii Beggarstaff", căpătînd un mare renume în domeniul afişului. Germanul Alastair devenise prin 1908 un ilustrator celebru şi în Anglia. Gravurile şi desenele sale realizate într-un stil foarte rafinat şi sensibil — viziune esenţialmente lineară — erau disputate nu numai de editorii europeni ci şi cei americani.

Dar cel mai original şi mai mare dintre graficienii m.s., cel care şi-a pus literalmente amprenta pe arta engleză 1900, ducînd-o pînă la apogeu, a fost Aubrey Vincent Beardsley, deşi moartea, la numai 26 de ani, i-a curmat o carieră abia începută. Beardsley a fost unul din cei mai culţi şi mai rafinaţi artişti ai epocii, în pofida faptului că a rămas efectiv un autodidact. În 1888 a lucrat scurtă vreme ca ucenic într-un atelier de arhitectură, iar în 1892, la sfatul pictorului E. Burne-Jones, s-a înscris la Şcoala de artă Westminster din Londra, dar pe care a părăsit-o foarte curînd. Adevărata sa pregătire a constat din studiul vechilor gravori englezi, francezi sau germani, din studiul picturii prerafaeliţilor, din cel al picturii greceşti de pe vase, precum şi din cel al artei japoneze. O înrîurire specială a exercitat-o asupra lui Beardsley grafica lui Rodolphe Bresdin, profesorul lui Odilon Redon, un artist bizar ce devenise în general idolul simboliştilor francezi. Prima confirmare publică a valorii lui Beardsley s-a produs foarte timpuriu, în 1893, cînd avea doar 21 de ani, prin articolul publicat de W. Pennel în „The Studio". Apoi, între 1894—1895, el a editat, în colaborare cu Henry Harband, revista de artă „The Yellow Book", iar mai tîrziu a lucrat constant pentru revista „The Savoy". Domeniul inspiraţiei lui Beardsley a fost, de predilecţie, literatura bunului său amic Oscar Wilde (dealtminteri concepţiile lor artistice se apropiau foarte mult, Beardsley fiind un fel de Wilde al graficii), din cea a marelui american Edgar Allan Poe sau din tematica legendară a muzicii lui Wagner. Viziunea sa vădeşte o uluitoare economie a mijloacelor de expresie şi un rafinament al contrastelor: de la gravuri cu fondul total negru pe care apar doar cîteva linii diafane, albe, pînă la o dantelă delicată din linii negre pe un mare fond alb. Iar muzicalitatea caligrafiei şi sobrietatea aproape monahală a ritmului curbelor sînt cu totul excepţionale. Dealtminteri acelaşi laconism al modului de expresie şi măiestrie a contrastelor caracterizează şi litografiile sale colorate. Cu toată meteorica sa carieră artistică Beardsley a exercitat o covîrşitoare înrîurire atît în Anglia, cît şi pe continent. Ea se simte în opera unor secesionişti vienezi ca Klimt, în cea a olandezilor Toorop şi Ch. K. H. de Nerée tot Babberich, reprezentanţi ai mişcării *Nieuve Kunst**, în cea a pictorului de factură Art Nouveau, Georges de Feure, sau în cea a arhitectului H. MacNair şi a altor membrii ai şcolii din Glasgow. V. *Arta 1900; Arts and Crafts; Funcţionalism; Glasgow, Şcoala din ~*.

Münchner Sezession (Secesiunea münchenеză). Prima organizaţie artistică germană aparţinînd *artei 1900**, fundată la 17 aprilie 1892. La acea dată 78 de membri ai Asociaţiei artistice din München (Münchener Künstlergenossenschaft) anunţau public că „fac secesiune" retrăgîndu-se din asociaţie, „pentru ca printr-o nouă uniune..." să poată „transforma modalităţile relaţiilor artistice din München...", de mult deteriorate. Printre membrii permanenţi

sau corespondenţi ai organizaţiei M.S. s-au numărat şi unii străini, precum şi, firește, münchenezi, dintre care mulţi erau sau au devenit apoi mari personalităţi artistice, ca pictorii F. von Stuck, F. von Uhde, H. Freiherr von Habermann (profesorii multor artişti români ce-au învăţat la München), pictorul şi arhitectul Beherens, O. Eckmann, socotit părintele *Jugendstil*-ului, Th. Th. Heine, unul din cei mai mari graficieni germani, principal colaborator al revistelor „Simplicissimus" şi „Jugend" şi mulţi alţii.

Sciziunea din lumea artistică münchenează apăruse cu mulţi ani înainte, între cercurile progresiste, conştiente de anchiloza eclectică istoricistă a artei germane, pe de o parte şi pe de altă parte, academiştii, purtătorii ideologiei şovine, imperiale. Din iniţiativa primilor se deschisese cea dintîi expoziţie internaţională la München, încă în 1868. Iar din 1874 şi pînă în 1886 se organizaseră nu mai puţin de opt expoziţii impresioniste, cu o largă participare franceză. Or tocmai împotriva unor astfel de contacte cu arta progresistă europeană protestau reprezentanţii mentalităţii obtuze, oficiale. În saceată atmosferă era firesc ca apariţia organizaţiei să sperie autorităţile care, în toamna lui 1892, hotărăsc să intervină direct în organizarea saloanelor oficiale. La care membrii organizaţiei au anunţat public că „Nu vor lua parte la o expoziţie condusă de Ministerul regal de stat". Ei au expus în galeria din „Prinzregentenstrasse" — o construcţie provizorie ce a servit pînă în 1898 cînd organizaţia a preluat aşa-numitul „Kunsttempel" (Templul artei) din Königsplatz — München.

În organizaţia **M.S.**, în afară de P. Behrens — care dealtminteri a părăsit relativ curînd Münchenul, lucrînd la Darmstadt, Düsseldorf şi Berlin — un loc marcant l-a ocupat Hermann Obrist, arhitect decorator, sculptor, creator de mobile, de textile, ceramică etc. El a avut o astfel de reputaţie încît pe la 1910 unii autori (K. Scheffler) îl socoteau drept părintele Jugendstil-ului. Obrist a studiat mai întîi la Heidelberg medicina şi ştiinţele naturii de care va rămîne pasionat întreaga sa viaţă şi abia la 25 de ani s-a înscris la Şcoala de arte şi meserii din Karlsruhe, pentru a învăţa ceramica. Curînd el a părăsit însă şcoala, de tip academist, plecînd să lucreze într-un atelier ţărănesc de olărie din Bürgel, Turingia. Din această perioadă datează primele sale proiecte de ceramică, pentru arhiducele de Saxa-Weimar. În 1890 Obrist a plecat la Paris, unde a făcut studii libere de sculptură şi, probabil, primele proiecte de broderii. În 1892 a fundat la Florenţa un atelier de ţesături artistice, împreună cu Berthe Ruchet — cea care-i executa proiectele — iar în 1894 şi-a mutat atelierul la München, unde s-a stabilit. Viziunea simbolistă biologică a lui Obrist, de factură curbiliniară, violent ondulantă, se inspiră din natură, dar într-un fel original, foarte diferit, de pildă, de naturalismul simbolist al şcolii din *Nancy**. Concepţia sa se găsesa undeva la graniţa dintre hipernaturalism şi vis abstract, dintre reprezentare şi metaforă vizuală. Natura reprezenta pentru Obrist doar o experienţă formală. Primele sale „Broderii organice" — cum singur le-a intitulat — printre care mai ales vestita *Der Peitschenschlag* (Lovitura de bici) — broderie cu mătase aurie pe caşmir de lînă, albastru turcesc (1895, Münchner Stadtmuseum) — i-au impresionat puternic pe contemporani. Deşi fiecare element — o floare de ciclamă, o rădăcină, un lujer, frunzele etc. — în sine, e redat uluitor de naturalist, rezultatul e cu totul altul, lucrarea fiind „... parcă însufleţită de bătaia pulsului sau de celulele unui corp viu, mişcat de o putere şi o ritmică organică" cum scria, în 1896, G. Fuchs. În sculptură Obrist se apropie mult de forţa altui simbolist organicist de la 1900: marele arhitect spaniol Antoni *Gaudi**. Aşa cum vădeşte, de pildă, *Fintîna* concepută pentru Krupp von Bohlen, la Essen, încă înainte

de 1900, dar realizată abia în 1913 şi pe care Schmutzler o compară cu „o cupolă spartă a unei gigantice flori de iris".

Poate şi mai reprezentativă pentru simbolismul oniric al secesiunii münchene-neze, pentru modalităţile sale de expresie curbiliniare, ondulante, a fost opera lui August Endell — arhitect autodidact, decorator, bijutier, ceramist, creator de mobilier, ş.a.m.d. El a studiat filozofia la München, fiind descoperit şi îndrumat spre arhitectură şi artă de Obrist, al cărui discipol, într-un fel, a fost. Prima sa lucrare mai semnificativă, *Atelierul de fotografie Elvira* (1896) de la München, ce aminteşte mult de arhitectura lui Gaudi, are o faţadă stranie pe care se află un ornament uriaş în relief, ce a fost comparat fie cu o coadă de cometă, fie cu o aripă de liliac, fie cu jocul valurilor înspumate ale mării. Ornamentaţia fantastică a acestei clădiri continua în interior cu adevărate pînze de păianjen pe plafoane şi, mai ales, în ţesătura feroneriei ce forma balustrada scării. Construcţia a fost distrusă după 1933 din ordinul personal al lui Hitler care o socotea ca cel mai decadent tip de arhitectură. În 1898 Endell a construit *Sanatoriul de la Föhr*, iar în anul următor a obţinut un mare succes cu bijuteriile sale concepute într-o viziune la fel de greu de definit, dar aparţinînd în orice caz sferei simbolismului organicist. În 1901 arhitectul a realizat la Berlin aşa-numitul *Buntes Theater* (Teatrul multicolor) pentru Ernest von Wolzogen, lucrare excepţională, unde şi-a desfăşurat scînteietor neobişnuita sa fantezie decorativă, lucrare din nefericire distrusă şi ea în 1914. Din marele plafon boltit al sălii, ornamentat cu un fel de aştri parcă din materie organică, atîrnau lămpi ce păreau fie din alge, fie din corali, încrucişare din care s-au născut şi marile motive arboricole pictate pe pereţi. Friza pe care apăreau dragoni, şerpi de mare, hipocampi, meduze etc., formele ondulate, reticulare ale cadrului scenei şi ale deschiderii lojelor, feroneria în care se împleteau şerpi cu meduze şi păsări fabuloase, sau cortina brodată cu larve de fluturi sau omizi, completau feericul aspect al acestui interior halucinant. Tot pentru Wolzogen a mai decorat Endell şi interiorul cabaretului artistic *Überbrette* (Pe podium) — de asemenea la Berlin — dar cu mijloace materiale mai limitate şi folosind mai ales un ingenios joc de culori. În 1906 el a publicat un studiu intitulat „Die Schönheit der Grossstadt" (Frumuseţea metropolei) în care emitea idei extrem de interesante despre ceea ce am numi azi design-ul ambiental, iar în 1910—1911 a construit *Hipodromul* din Berlin. Ultima perioadă a vieţii Endell şi-a dedicat-o învăţămîntului, devenind directorul unei şcoli de arte aplicate (Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) din Breslau (Wroclaw).

Pe direcţii pînă la un punct asemănătoare cu cele ale lui Obrist şi Endell a mers şi Bernhardt Pankok care a început ca pictor şi decorator, interesîndu-se apoi din ce în ce mai mult de arhitectură interioară, mobilier, ceramică, textile etc. El s-a stabilit la München prin 1892, a luat parte, în 1897, la întemeierea „Atelierelor reunite pentru meşteşuguri artistice" şi a căpătat notorietate mai ales ca arhitect de interior. Printre operele sale cele mai izbutite s-au numărat: pavilionul german de la Expoziţia universală, 1900, Paris, precum şi cel de la Expoziţia internaţională a meseriilor artistice, 1902, Torino. Concepţia sa formală, de asemenea de tip simbolist organic, vădeşte atît influenţele arhitectului Van de *Velde**, cît şi cele ale artei japoneze, şi se înrudeşte pînă la un punct şi cu viziunea interioarelor arhitectului *Guimard**. Totuşi Pankok vede ansamblul şi fiecare piesă de mobilier mai puţin elegant, uneori chiar greoi, foarte burghez şi solid, dar nu lipsit de un anumit lirism. O altă mare personalitate a secesiunii müncheneze, ce a dus arhitectura, design-ul şi artele aplicate mai aproape de poziţiile raţionalismului modern,

Scanned with OKEN Scanner

a fost Richard Riemerschmid, de asemenea fondator şi colaborator activ al „Atelierelor reunite". Artistul a fost un universalist de cel mai larg diapazon — de la urbanism (1907, un oraş muncitoresc în Westfalia; 1910, un cartier de locuinţe la Hellerau) şi arhitectură, pînă la decoraţie, design în cele mai variate domenii şi pictură. Cu opera lui Riemerschmid secesiunea germană depăşeşte faza strict florală, ornamentală, pentru a păşi în perioada geometrică a artei 1900, în care structura joacă direct un rol plastic, chiar dacă formele create de el mai vădesc încă o oarecare atracţie spre curbiliniarism.

Pe aceleaşi poziţii s-a situat şi un alt arhitect decorator, fondator şi colaborator al „Atelierelor reunite" din München, Bruno Paul. Interioarele şi mobilele sale sînt încă mai geometrizate ca cele ale lui Riemerschmid, apropiindu-se astfel de sobrietatea formală a arhitecturii de tip *Wiener Sezession**. Din 1907 Paul a devenit directorul şcolii de pe lîngă Muzeul de arte aplicate din Berlin, iar între 1924—1932 a fost director la „Vereinigte Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst" (Şcolile de stat reunite, pentru artă liberă şi aplicată) din capitala Germaniei.

În domeniul artelor aplicate s-au mai remarcat la München gravorul Karl Köpping, creator de sticlărie artistică într-un stil floral foarte accentuat — pahare, vase etc. în forme de flori şi plante, glazurate colorat, foarte expresiv —, olandezul Jan Eisenlöfel, creator de argintărie şi obiecte diverse în aramă, alamă sau feronerie, chemat la München în 1908, la „Vereingte Werkstätten", ceramiştii Max Laenger şi Johann Julius Scharvogel, precum şi Engelbert Kayser, creatorul aşa-numitului „Zinc-Kayser", un bloc — zinc argintat care capătă o mare duritate şi un sunet cristalin prin adaosuri de aramă şi antimoniu. Din acest material nou el a făcut căni de bere, vase de tot felul şi farfurii, decorate într-un stil sobru, geometral. Iar atelierul său devenise o adevărată şcoală artistică în domeniul zincului.

M.S. a reprezentat un mediu efervescent, stimulator la inovaţii şi varietate a tendinţelor, în general. În 1894 s-a constituit asociaţia artistică „Neu Dachau", iar în 1896 „Luitpold Gruppe", socotită „a doua secesiune". Apoi în 1897 s-au organizat „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk" (Atelierele reunite pentru meşteşuguri artistice) care, mai ales sub imboldul lui H. Obrist, au jucat un rol de seamă în promovarea decoraţiei interioare şi a artelor industriale moderne. Iar în 1899 s-a format gruparea „Die Scholle", tot din membri ai organizaţiei **M.S.** Printre atîtea grupări, ce erau de fapt tot atitea dizidenţe, „Deutscher Künstlerbund" (Asociaţia artistică germană), un fel de uniune a secesiunilor din Germania, constituită în 1904, încerca să găsească o platformă comună progresistă. Dar în 1909 „Die neue Künstler Vereinigung" (Noua asociaţie artistică) din München a grăbit procesul diversificării direcţiilor creaţiei. În sfîrşit, o înnoire însemnată a poziţiilor secesioniste s-a produs în 1913, odată cu fundarea de către pictorul A. Weisgerber a organizaţiei „Neuen Münchner Sezession" (Noua secesiune münchenеză). Deşi n-a mai avut un rol efectiv, secesiunea münchenеză a continuat virtualmente să existe pînă în 1933 cînd au dizolvat-o hitleriştii, împreună cu toate celelalte grupări din München. Privită retrospectiv, organizaţia **M.S.** capătă o însemnătate istorică cu totul deosebită. Ea a prilejuit o neobişnuită dezvoltare a arhitecturii, decoraţiei, artelor aplicate şi a celor industriale de tip 1900 din Germania, influenţînd totodată mare parte din Europa Centrală. V. *Arta 1900*; *Berliner Sezession*; *Die Sieben*; *Jugendstil*; *Münchener Sezession*; *Wiener Sezession*. (V. pl. 22).

N

nakuba-kurai v. *Şiro — Uma.*

Nancy, şcoala din ~. Cunoscută şi sub numele de *Şcoala lorenă*, este al doilea centru Art *Nouveau** după Paris. Într-un fel mai unitară ca stil, atît în arhitectură cît şi în arte aplicate, a fost orientată pe direcţiile simbolismului de inspiraţie naturalistă, preponderent vegetală. Şeful necontestat al şcolii, Emile Gallé, descendent al unei familii de sticlari şi ceramişti, mare artist şi totodată pasionat cercetător al naturii, îşi gravase ca moto pe uşa atelierului: „Rădăcinile noastre se află în pămîntul pădurii, în muşchiul de la marginea izvoarelor". Gallé şi-a început ucenicia în atelierul tatălui său, Ch. G. Reinemer după care, la 16 ani, a plecat să studieze tehnica sticlei la Weimar şi Meisenthal. După un scurt popas acasă, la Nancy, unde s-a întors în 1870, a plecat din nou la Paris, în 1871, pentru a studia arta sticlei, cea a smalţului şi a gemelor. Din 1874, cînd a preluat conducerea atelierelor părinteşti — de faianţă de la Saint Clément şi de sticlărie, la Meisenthal — Gallé le-a schimbat radical orientarea, introducînd nu numai o concepţie tehnică originală şi foarte variată, dar şi o nouă viziune artistică, modernă, de tip 1900. În jurul covîrşitoarei sale personalităţi ce s-a manifestat atît în artele focului, cît şi în decoraţie şi mobilier, s-au grupat un număr de arhitecţi, ebenişti, sticlari, decoratori, legători de cărţi, graficieni etc., ce au contribuit la constituirea şcolii lorene. Gallé a obţinut primele confirmări pe plan naţional cu faimoasele vase de sticlă preţioasă, opalescentă, irizată, gravată, conţinînd diverse elemente în masă, lucrată ca o camee sau în marchetărie, etc., la Expoziţia artelor ceramicii şi sticlei din Paris, organizată în 1884 de *Uniunea centrală a artelor decorative**. Iar la Expoziţia universală pariziană din 1889 i s-a atribuit marele premiu. Dar rolul lui Gallé în cadrul şcolii depăşeşte cu mult creaţia sa artistică propriu-zisă. Cu toate contradicţiile dintre tendinţele sale naturaliste simboliste, pe de o parte şi convingerile sale *funcţionaliste**, pe de altă parte, el a elaborat un adevărat program estetic al şcolii privind integrarea artelor într-o sinteză nouă, modernă. Gallé socotea drept principii directoare stilistice „atît pentru obiectele de simplă utilitate, cît şi pentru cele de lux, simţul logicii în construcţie, folosirea raţională a materialelor, instinctul practic al adecvării şi al confortului...".

Deşi puternic influenţaţi de Gallé, alţi doi sticlari din Nancy, fraţii Auguste şi Antonin Daum, s-au deosebit de şeful şcolii atît prin materie şi decor cît, mai ales, prin forme. Ei preluaseră în 1887 o fabrică de sticlă din Nancy, căreia i-au dat apoi un profil artistic, producînd vasele policrome cu relief gravat şi turnat, din pastă de sticlă sau unele cristaluri ce vor căpăta numele de „Sticlă Daum". Viziunea lor formală, într-un fel mai cuminte, mai puţin dinamică decît cea a lui Gallé, este mai simplificată şi mai compactă totodată. Vasele lor de cristal, ce par direct tăiate în materie şi foarte moderne, le-au

adus primele succese cu prilejul Expoziției universale din Chicago, 1893. Un alt reprezentant de frunte al școlii, socotit uneori chiar ca șeful ei, a fost arhitectul Eugèn Vallin, autorul galeriei de intrare la Expoziția artelor decorative din Nancy, precum și strălucit creator de ansambluri interioare: mobilier, șemineuri, lămpi, tapete, ceramică etc. Stilul său se înrudește cel mai mult cu naturalismul lui Gallé. Vallin traduce parcă în lemn procesul creșterii vegetale, atît prin felul cum se înalță și se curbează piesele, cît și prin profilurile lor.
Un ebenist de mare renume al școlii a fost și Louis Majorelle. Pentru calitatea excepțională a interioarelor sale el este uneori comparat cu marii creatori francezi de mobilier din secolul 18 și numit „Cressent al Art Nouveau-ului". Majorelle depășește stilul școlii, îmbinînd forme inspirate din natură cu altele inventate, fantastice, dar care fuzionează perfect cu lumea vegetalelor stilizate. În sfîrșit, legătoria de cărți a fost reprezentată poate cel mai prestigios din întreaga arie Art Nouveau la Nancy, mai ales de René Wiener, Camille Martin sau Victor Prouvé. Prin înalta calitate și varietate a tehnicilor folosite, mozaicuri, intarsii, gravură, relief etc., prin cea a desenului, a compoziției și a cromaticii, precum și prin acordul dintre legătorie și stilul operei literare, ei s-au situat pe cele mai înalte poziții ale acestei arte, în general strălucit ilustrată în arta 1900 de creatori ca Beardsley sau Van de *Velde**. Deși ajunsese la apogeu, cîștigîndu-și un binemeritat renume, la finele secolului 19 școala suferea concurența Parisului. Motiv pentru care artiștii s-au grupat în 1900 în „L'Alliance Provinciale des Industries d'Art" (Alianța provincială a industriilor de artă), organizație menită să le difuzeze mai eficient creația. Prima manifestare importantă a grupării, „Expoziția școlii lorene de artă decorativă", a avut loc în 1903, la Pavilionul Marsan al muzeului Luvru din Paris. Un an mai tîrziu, murind Gallé, mișcarea începe să decadă, mergînd apoi pînă la o comercializare prost înțeleasă a producției, în dauna calității artistice. V. și *Art Nouveau*. (V. pl. 38).

neoplasticism (în ol.: *Nieuve Beelding*). Mișcarea olandeză de avangardă, numită astfel după doctrina pictorului Piet Mondrian, cunoscută și sub numele *De Stijl* (Stilul), după titlul revistei fundată la Leyda în 1917 de Mondrian, pictorul, arhitectul și criticul Theo van Doesburg și pictorul Bart van der Leck. Scopul final al mișcării era lupta „...pentru formarea unei unități internaționale în viață, în Artă, în Cultură", prin „...opera de artă pur plastică", prin crearea unui echilibru între „universal și individual" iar programul ei se poate rezuma la motoul celei de a doua prefețe a revistei (octombrie 1919): „Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul".
Mondrian a ajuns la o viziune proprie, la „conceptul de abstracție obiectivă" (H. Read) abia pe la 40 de ani. După absolvirea Academiei din Amsterdam el trecuse, rînd pe rînd, de la academism la impresionism, la fovism, ba chiar, după 1907 și la simbolism, influențat în oarecare măsură de compatriotul său Toorop. Evident nesatisfăcut Mondrian a plecat în 1911 la Paris unde a avut revelația *cubismului**. De-a lungul vestitelor sale serii de „copaci", de „catedrale" sau naturi moarte, realizate aici în următorii trei-patru ani, el s-a apropiat mereu mai mult de o artă abstractă realizată exclusiv din verticale și orizontale. Întors acasă în iulie 1914, din pricina bolii tatălui său, a fost surprins de izbucnirea războiului și silit să rămînă în Olanda. În perioada aceasta de meditație și elaborare i-a cunoscut atît pe tovarășii din viitorul grup De Stijl, cît și pe filozoful M. H. Schoenmaekers, ale cărui teorii aveau să-l influențeze în orientarea și precizarea tezelor n. Sistemul acestui filozof, intitulat „matematici plastice", expus mai ales în două lucrări „Noua imagine

Scanned with OKEN Scanner

a lumii" şi „Principiile matematicii plastice", promitea „o gîndire exactă şi metodică din punct de vedere al creatorului" care-i poate lămuri nu numai legile exacte ale creaţiei, dar şi „pătrunderea naturii cu ajutorul viziunii plastice". De însemnătate capitală a fost însă întîlnirea cu Van Doesburg. Acesta se manifestase mai întîi ca pictor, de prin 1908 şi apoi în critica de artă, publicînd în 1912 articole şi studii despre arta orientală, despre cubism, despre *futurism** sau despre pictura lui Kandinski. De prin 1913 el începe să fie interesat de problemele integrării picturii pure în arhitectură, domeniu în care şi face cercetări asidue, în colaborare cu arhitecţii J. J. Pieter Oud şi J. Wils. Iar în 1916 Van Doesburg şi Oud creează la Leyda grupul artistic „Sphinx" ce avea să aibă însă o existenţă efemeră. Întîlnirea cu Mondrian în 1917 şi fundarea revistei „De Stijl" au reprezentat şi pentru Van Doesburg evenimente hotăritoare. În acelaşi an, deşi se ocupa intens de revistă, al cărei principal animator şi teoretician era, a făcut una din primele experienţe practice de integrare a picturii în arhitectură, după principiile De Stijl, în proiectarea holului vilei pe care şi-o construia Oud la Noordwijkerhout, lîngă Leyda. Mondrian începuse şi el să-şi publice în revistă primele fragmente ale studiului despre n. ce va apare complet abia în 1920, la Paris. După tezele sale cele mai generale — „Pentru ca ambianţa noastră materială să fie de o frumuseţe pură, deci sănătoasă şi practică, e nevoie ca ea să nu mai constituie reflexul sentimentelor egoiste ale micii noastre personalităţi; trebuie chiar ca ea să nu mai aibă nici o expresie lirică, ba dimpotrivă, pur plastică. Noi vrem deci — afirmă el mai departe — o estetică nouă, bazată pe raporturi pure de linii şi culori pure, deoarece numai raporturile pure, ale elementelor constructive pure, pot ajunge la frumuseţea pură...". Mondrian n-a făcut niciodată arhitectură, ci numai pictură, chiar dacă opera sa „... este un fel de arhitectură în sine, dar fără funcţie, fără utilitate socială" (M. Seuphor). Viziunea la care a ajuns prin acei ani — pictură abstractă, compoziţii realizate dintr-un ritm inegal de casete, alcătuite exclusiv din linii orizontale şi verticale, colorate în tente perfect plate, dintre care unele casete, foarte puţine, numai în culori primare, iar celelalte în alb şi cenuşiu, cu contururi negre — avea să rămînă, în esenţă, neschimbată pînă la sfîrşitul vieţii sale. Cu toate acestea domeniul în care s-au exercitat cel mai larg influenţele n. au fost arhitectura, decoraţia sau design-ul şi nu pictura. Chiar Mondrian a precizat în „Declaraţiile" sale că „... Pentru a învinge influenţa încă atît de vie a trecutului, trebuie să ne concentrăm asupra expresiei plastice a omului, asupra locuinţei şi a pieselor locuinţei". Iar în prima „lege neoplasticistă" se specifică: „Modalitatea plastică trebuie să fie planul sau prisma rectangulară, în culori primare (roşu, albastru, galben) şi în non-culoare (alb, negru şi cenuşiu). În arhitectură spaţiul vid contează ca non-culoare, materia putînd conta pentru culoare". În holul vilei lui Oud, Van Doesburg a folosit culorile primare în carelajul pardoselii, precum şi la reţeaua de plumb a vitraliilor ferestrelor. Aşa cum peste zece ani la *Cinematograful Dancing, L'Aubette* de la Strassbourg — amenajat într-o veche construcţie clasică datorită arhitectului F. Blondel — el va decora toate suprafeţele după aceleaşi legi. Grupul s-a mărit repede astfel că primul manifest din 1918 al revistei era semnat, în afară de Mondrian, Van Doesburg şi Wils, de poetul A. Kok, arhitecţii R. Van't Hoff şi V. Huszar şi sculptorul G. Vantongerloo. La mişcare au mai aderat apoi, între alţii, trei arhitecţi însemnaţi: G. Th. Rietveld, a cărui operă — *Casa Schröder — Rietveld* (1924, Utrecht) — rămîne unul din cele mai autentice exemplare de arhitectură De Stijl, C. van Eesteren care a colaborat cu Van Doesburg la proiectele unor locuinţe, devenind

ulterior unul din urbaniștii de seamă ai Europei (v. și C.I.A.M.*) și M. Stam, unul din promotorii apropierii de *constructivismul** sovietic. În 1919 Mondrian pleacă la Paris, iar în 1920 Van Doesburg face un turneu de conferințe prin Europa, cu care prilej ia contact atît cu școala *Bauhaus**, cît și cu dadaismul. În 1922 el colindă din nou Olanda și Germania, împreună cu pictorul dadaist K. Schwitters, ținînd conferințe și agitînd în favoarea avangardei artistice. În sprijinul aceleraşi idei Van Doesburg tipărește o nouă revistă intitulată „Mecano" — de orientare dadaistă — ce apare ca supliment la „De Stijl". Un an mai tîrziu mai multe evenimente marchează ultima perioadă a mișcării. Pe de o parte, expoziția grupului deschisă la „Galerie de l'effort moderne" din Paris, iar pe de altă parte mai multe construcții de spirit **n.** sînt ridicate în Olanda printre care, mai ales, cafeneaua *De Unie*, la Rotterdam, de arhitectul Oud.

Dar mișcarea începuse să se destrame. Prin 1926 despărțirea dintre Mondrian și Van Doesburg a devenit publică, primul nemaicolaborînd la revistă, iar cel din urmă publicînd un nou manifest al *elementarismului*, în care pleda pentru folosirea cu precădere a unghiului de 45°. Or Mondrian, în bigotismul exegezei sale ortogonale, abolea folosirea diagonalelor, socotindu-le drept o „expresie naturalistă și frivolă...". Dar „Motivele ruperii lui Mondrian de Van Doesburg și Vantongerloo, către 1925 — spune M. de Micheli — sînt mai adînci decît o simplă dispută formală. Mondrian vedea în introducerea liniei diagonale în tablou, operată de Van Doesburg (...) și a liniei curbe acceptată de Georges Vantongerloo în sculptură, nu simpla schimbare a unei reguli a neoplasticismului, ci pur și simplu o revenire la forțele arbitrare ale pasiunilor, individualismului, rădăcina tuturor relelor moderne". Pe de altă parte, după o lungă colaborare, se desparte și cuplul Van Doesburg — Oud, cel din urmă nemaiîmpăcîndu-se cu diletantismul, oricît de genial era, practicat în arhitectură de partenerul său. Dar, cu toate că mișcarea s-a destrămat de peste o jumătate de veac, **n.** continuă să influențeze arta și arhitectura. V. *Constructivism*; *Cubism*. (V. pl. 8, 31).

neoromânească, arhitectură ~. Curent apărut la sfîrșitul secolului 19 în cadrul *artei 1900 din România**, ce tindea spre un stil modern inspirat din tradițiile naționale. Arhitectul Ion Mincu și urmașii săi, Grigore Cerchez, Cristofi Cerchez, Petre Antonescu sau Niculaie Ghica-Budești s-au declarat pentru o arhitectură modernă, specific națională, întemeindu-se pe teze de felul celor formulate de Al. Odobescu pe la 1870: „Studiați rămășițele — oricît ar fi de mărunte — ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-însele sorgintea unei arte mărețe (...) nu pierdeți nici o ocaziune de-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele românești rămase din vechime; dar prefaceți-le, schimbați-le, dezvoltați-le...". Firește că un astfel de program nu era ușor de îndeplinit. Cu atît mai mult cu cît noile tipuri arhitecturale urbane, mai ales cele cu multe etaje, cereau soluții simple, funcționale, ce suportau cu greu lumea formelor și a ornamentelor medievale sau cea a folclorului, principalele surse de inspirație ale curentului. Cele dintîi încercări ale lui Mincu, din București, de după întoarcerea sa de la studii din Paris — *Casa Lahovary* (1886), *Bufetul* (1889—1892) sau *Școala centrală de fete* (1890—1894) — au marcat efectiv nașterea arhitecturii **n.** cu toată persistența tendințelor eclectice sau, în general, istoriciste. Din acest punct de vedere foarte caracteristic este *Bufetul*, operă dintre cele mai izbutite (proiectată inițial pentru a servi ca pavilion românesc la Expoziția universală din Paris, 1889), ce se înscrie, în ansamblu, pe linia echilibrului arhitecturii brîncovenești. Elementul cel mai expresiv al lucrării rămîne foișorul: opt stîlpi de

lemn zvelți, strunjiți, legați cu longeroane de lemn, susțin o mare suprastructură de zidărie (arcade trilobate în acoladă și un antablament complet), înaltă cît stîlpii, ce pare excesiv de grea pentru punctele sale de sprijin. Impresia mai este accentuată și de ornamentația în relief puternic, din ceramică smălțuită policromă. Peste cornișa mult ieșită a antablamentului de ceramică apar din nou piese din lemn: capetele grinzilor transversale și consolele ce țin streașina foarte lată a acoperișului. Și cum între grinzi și console rămîn vizibile spații importante, acoperișul — mare, înalt și învelit cu țiglă — pare suspendat. În decorația de ceramică apar elemente eclectice: motive geometrice clasicizante sau motive florale renascentiste (dar interpretate ondulant, în spirit 1900), acoperă toată suprafața zidăriei foișorului, iar tehnica în sine, relief înalt, colorat în alb, albastru și ocru, de tip Luca della Robia, contrastează cu relativa sobrietate a vechii arhitecturi românești de la care, evident, pornește arhitectul. Totuși, în pofida licențelor pe care și le îngăduie Mincu, față de logica constructivă și față de cea a coerenței stilistice, în ansamblu, compoziția se justifică vizual, are un aer vesel, vioi și, mai ales, românesc. Unul din cei mai viguroși și mai tipici reprezentanți ai arhitecturii **n.** a fost Petre Antonescu. El a studiat (1893—1898), la Școala de arte frumoase de la Paris, devenind apoi profesor și, mai tîrziu, rector al Academiei de arhitectură din București. Creația sa, foarte fecundă în general, numără mai mult opere de stil **n.**, fie locuințe, ca cele de pe str. Orlando nr. 8, Piața Al. Sahia nr. 1, str. Aurel Vlaicu nr. 19, fostele *Case Oprea Soare*, str. Apollodor nr. 1 (azi Restaurantul „Bucur"), sau *Casele Brătianu*, str. Biserica Amzei nr. 3—5, toate ridicate în București înaintea primului război mondial; fie programe mai ample ca vechiul *Minister al Construcțiilor* (1906—1910, azi Consiliul popular al municipiului București), fosta *Bancă Marmorosch-Blanc*, str. Doamnei (1915—1923, azi Banca de Investiții), imobilul fostei *Societăți Politehnice*, calea Victoriei (azi diverse birouri) — toate la București — sau fostul *Palat Comunal* din Craiova (azi Consiliul popular municipal). Arhitectul îmbină o serie de elemente ce aparțin fie repertoriului internațional, fie celui autohton: socluri monumentale cu bosaje mari, piese masive (coloane și console, chei și ancadramente, supradimensionate) de multe ori fără nici o funcție constructivă, ci doar una decorativă, sugerînd construcția arhaică sau cea rustică; modenatură și reliefuri de asemenea foarte ieșite în afară, în care se amestecă izvoare naționale (brîie în torsadă, butoni și chenare moldovenești, capitele și balustrade de inspirație brîncovenească, etc.), cu cele ale repertoriului simbolic heraldic european (scuturi, dragoni, vulturi, grifoni, cochilii, etc.); precum și forme tradiționale de goluri, trilobate sau în acoladă, amestecate cu altele, semicirculare, portale în retragere, de proporții și profil romanic sau renascentist, etc. Acest procedeu nu ferește total opera de eclectism. Dar ansamblul înclină totuși balanța spre o fizionomie națională.

Ceilalți reprezentanți ai arhitecturii, deși au folosit modalități variate de expresie, au demonstrat și ei de cele mai multe ori trăsături arhitecturale tipice, a căror identitate se poate stabili. Printre ei se numără Grigore Cerchez — autorul vechii clădiri a Școlii de arhitectură (1912—1917) din București, unde intervin atît elemente de inspirație bizantină și brîncovenească, cît și altele clasiciste: ove, denticule, mascaroane pe console, etc., — Cristofi Cerchez — constructor, printre altele, a cîtorva lucrări specific românești de o deosebită eleganță și echilibru în București (*Casa Dr. Minovici*, pe șoseaua Kisselef, fosta *Casă Manoilescu*, str. Remus sau *Casa N. Popescu*, str. Sf. Ștefan). Pe poziții similare s-au mai situat: N. C. Michăescu, care a construit în colaborare cu A. Clavel, *Palatul societății funcționarilor publici* din piața Victoriei,

București (azi dispărut), ce fusese decorat pe timpanul central cu o pictură de Ștefan Luchian; Paul Smărăndescu, autorul imobilului fostului ziar „*Universul*", str. Brezoianu (azi „Informația Bucureștiului") sau al fostei *Societăți Astra Română* (azi Institutul de proiectări chimice) Piața Rosetti, ambele din București; State Ciortan, arhitect al mai multor administrații financiare sau case de locuit în București; A. Culina, căruia îi aparțin, între altele, două lucrări foarte armonioase, tot din capitală: imobilul de raport din bd. Hristo Botev nr. 3 și *Casa Kimon Loghi*, str. Viișoarei; sau alți autori, neidentificați, creatorii unor edificii de raport de stil **n.** cu structuri tipice 1900, cum ar fi cele din București — str. Galați nr. 76, Calea Călărași colț cu str. Columbelor, str. Știrbei Vodă colț cu str. Schitu Măgureanu, bd. Academiei colț cu str. Edgar Quinet, ș.a.

O personalitate deosebită, prin talentul și orizontul său artistic cultural pe de o parte și, pe de alta, prin valoarea activității sale de cercetător al vechii arhitecturi românești sau cea de profesor, a fost Niculaie Ghica-Budești. Cea mai semnificativă operă a sa din București este fostul *Muzeu de artă națională* (azi Muzeul de Istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România), realizat între 1912 și 1938, acum parțial transformat. Edificiul are un echilibru monumental, reieșind înainte de toate din compoziția unor volume relativ simple, în care elementele vechi românești și zonele ornamentale folosite cu mare economie, se articulează după o vădită logică constructivă. Arhitectul nu recurge la piese ieșite din scară — chei sau bosaje supradimensionate — nici la antablamente grele, la mascaroane sau alte elemente clasiciste care, în stilul **n.** frizează eclectismul. El caută mai degrabă o anume picturalitate lipsită de orice iluzionisme, prin ritmicitatea dintre plin și gol și, mai ales, prin efecte de vibrație și culoare, N. Ghica-Budești obține această modalitate de expresie, bidimensională, foarte tipică pentru modernismul concepției de la 1900, prin contrastele dintre suprafețele mari de cărămidă aparentă (discret animate de o decorație geometrică, grafistă), pe de o parte și chenarele, arcele sau coloanele de piatră albă, pe de altă parte. În ansamblu lucrarea ne relevă un creator de viziune rafinată, severă, dotat cu un pronunțat simț al măsurii și al proporțiilor, ce tinde la o nouă sinteză, modernă, a elementelor tradiționale. Poate mai edificatoare pentru corespondența cu viziunea 1900 a stilisticii sale **n.** este creația arhitectului N. Ghica-Budești în domeniul decorației interioare. Unele desene, ca cele publicate în 1906 de revista „Arhitectura", sau piese păstrate, ne dezvăluie aceeași viziune rațională, echilibrată, căutînd expresia modernă a unor structuri și elemente specific naționale, de data aceasta preponderent folclorice. Astfel mobilierul creat de arhitect la începutul secolului 20 construit din piese ușoare și elegante, fără ciubucărie masivă sau decorație arbitrară, doar din scînduri ferestruite și traforate, avea structura perfect vizibilă, constituind implicit și expresia plastică fundamentală.

Apariția arhitecturii **n.** ca și a celorlalte școli naționale din arhitectura europeană de la începutul secolului 20 dealtminteri, a reprezentat, neîndoielnic, un fenomen semnificativ, înscris pe linia inovatoare 1900. Ea n-a putut însă dăinui prea mult, intrînd în opoziție cu o serie de condiții noi. Arhitectura modernă trebuia să rezolve marea problemă a acordului — logic și conform noilor parametri sociali, economici, tehnici și estetici — dintre lumea formelor și noile funcții urbane, industriale, etc., sarcină pe care arhitectura **n.** n-a mai putut să o ducă la bun sfîrșit. V. și *Arta 1900 în România*. (V. pl. 9, 10).

nieuve beelding v. *Neoplasticism*.

Nieuve Kunst (Arta nouă). Școala *artei 1900** din Olanda ce s-a caracterizat în arhitectură, mobilier și arte aplicate, prin îmbinarea *funcționalismului**, cu înriuriri extrem-orientale (mai ales javaneze), precum și printr-un limbaj preponderent curbiliniar, ondulant, de unde și denumirea „Paling Stijl" (stil țipar).

Personalitatea cea mai însemnată a arhitecturii 1900 din Olanda a fost Hendrik Petrus Berlage, în general figură de prim rang a artei europene, care a exercitat o adevărată fascinație asupra tinerei generații. El a studiat la Zürich, stabilindu-se apoi ca arhitect în orașul său natal, Amsterdam. Printre primele lucrări caracteristice ce marcau poziția antieclectică și tendințele sale inovatoare, s-au aflat *Imobilul societății de asigurare De Nederlanden* (1895) din Haga, *Casa lucrătorilor diamantari* (1899—1900) și capodopera sa, *Bursa* (1897—1903), ambele din Amsterdam. Berlage folosea forme tradiționale neerlandeze de stil romanic, precum și elemente decorative sau combinații de materiale (cărămidă aparentă și piatră albă), luate din folclor, în soluții funcționale. Și cu toate că o astfel de combinație cu greu rămîne neatinsă de eclectism — de pildă uriașul acoperiș de sticlă și metal al holului Bursei din Amsterdam, sprijinit pe un sistem de arce și coloane grele, neoromanice, din cărămidă și piatră — ansamblul are unitate și, mai ales, un aer pe cît de modern, pe atît de olandez. Mai presus de toate însă Berlage este cel ce a luptat pentru „o cunoaștere cinstită a problemelor arhitecturii", pentru o atitudine „morală" în arhitectură, pentru exprimarea directă a materialelor și a structurilor. Giedion consideră că Berlage „a redat peretelui, pînă atunci spart în mod haotic (...) unitatea suprafeței plane". Și că această concepție a peretelui „avea să devină punct de plecare al noilor principii arhitecturale..." din lumea întreagă.

Foarte caracteristică pentru stilul **N.K.** este și opera arhitectului Willem Kromhout autor, între altele, al *Hotelului american* (1898—1900) din Amsterdam, precum și cea a arhitectului Pieter H. Mutters. În unele imobile de raport, ridicate la Haga puțin înainte de 1900 — ca cele din Haagstrrat 30 sau Wassenaarseweg 11 — Mutters realizează o fuziune foarte originală între structura tradițională olandeză și o bogată decorație în ceramică, feronerie și lemn, de tip 1900; florală, curbilinie, ondulantă. Lui i s-a datorit și *Pavilionul olandez* la Expoziția universală (1900) de la Paris al cărui interior a fost realizat de alt reprezentant de seamă al stilului **N.K.**, decoratorul și bijutierul Theodorus K. L. Sluyterman. Profesor de ornamentică la Școala politehnică din Delft, cel din urmă a mai decorat și *Secția olandeză* la Expoziția internațională a meseriilor artistice (1902) din Torino. În sfîrșit, pe aceeași linie a decorației **N.K.** se înscrie și Jacob P. van der Bosch, creator de mobilier, lămpi, cahle de ceramică, etc., care a colaborat în repetate rînduri cu Berlage. Una din lucrările sale de prestigiu a fost decorația interioară a *Cafenelei De Kroon* (1898) în Amsterdam.

Printre cei mai caracteristici reprezentanți ai artei 1900 din Olanda se mai numără și pictorii Toorop, Thorn Prikker sau Dijsselhof, sculptorul Da Costa, graficianul Nerée Tot Babberich și ceramistul Colenbrander. Johannes Th. (Jan) Toorop a fost probabil cea mai puternică personalitate dintre aceștia. Născut în Java, el a venit în Olanda abia la 15 ani, iar șase ani mai tîrziu a început să urmeze cursurile serale ale Politehnicii din Delft. Foarte curînd însă renunță la acest domeniu, pentru a studiat pictura (1880—1882) la Academia de arte frumoase din Amsterdam și apoi la cea din Bruxelles (1882—1883), în atelierul lui J. F. Portaels. După un timp petrecut în Anglia, unde s-a și însurat, Toorop a început din 1885 să expună ca invitat, cu grupul

Scanned with OKEN Scanner

„Les XX" la Bruxelles unde s-a şi împrietenit cu pictorul James Ensor şi cu poeţii simbolişti Maurice Maeterlinck şi Emile Verhaeren. Iar în 1890 s-a stabilit la Haga. La acea dată Toorop parcursese cîteva faze de experienţe picturale trecînd, rînd pe rînd prin realism, impresionism şi neoimpresionism, pentru ca să ajungă pînă la urmă la acea viziune simbolistă populată de amintiri javaneze, ce va constitui una din rădăcinile artei 1900 din Olanda. Procesul foarte rapid al dezvoltării acestui virtuos al picturii şi graficii a uimit, ba a şi indignat. Dar dacă pictura lui Toorop dinainte de 1890 nu adusese vreo noutate stilistică, conceptul său simbolist, chiar dacă literaturizant, a reprezentat una din cele mai originale expresii ale artei 1900 din Europa. El a exercitat o mare înrîurire şi în afara Olandei: în Germania, Austria, Scandinavia, etc. Viziunea lui Toorop în pictură, în grafică sau în artele aplicate, a constituit şi o perfectă exemplificare a două din principalele caracteristici expresive 1900; stilul linear, ondulant şi fuziunea ornamentului cu forma. El construia structura tabloului dintr-o armătură decorativă — un snop de linii ondulante — în care aşeza, izolat, ca nişte semne plastice, figurile, natura sau obiectele, ce sînt obligat antrenate în ritmul dinamic al tramei. Mai mult, în lucrările sale, pe care şi le intitulează „Lijnenspel" (Joc de linii), executate de predilecţie în cretă neagră şi creioane colorate, Toorop continuă armătura ornamentală şi chiar elementele compoziţiei pe rama de lemn foarte lată. În lucrări ca *Cele trei logodnice* (1892) sau *Cîntecul timpurilor* (1893) — ambele la muzeul Kröller-Müller, Otterlo — sau *Arta veche şi Arta nouă* (1892), de la Haags Gemeentemuseum, pictorul realizează, pe de o parte, o sinteză compoziţională între tablou şi ramă, iar pe de altă parte, prin structura lineară ce pare că se continuă şi peste ramă, aboleşte autonomia cadrului înglobînd lucrarea în ansamblul artistic înconjurător, ca un tapet sau, în general, ca un decor arhitectural. Toorop foloseşte armătura lineară nu numai în pictură sau în gravură — *Fata cu lebede* (1892, Rijksprenten Kabinett, Amsterdam) — în afiş — *Ulei de salată de Delft* (1897, Muzeul Kaiser Wilhelm, Darmstadt) — dar şi în mobilier: leagănul de lemn sculptat şi traforat (1900) din colecţia Dr. W. J. H. Leuring, Haga.

Pictorul, graficianul şi decoratorul Johan (Jan) Thorn Prikker a aparţinut aceleiaşi orientări simbolist-literare, fiind de la început sub influenţa lui Toorop. Mai tîrziu el s-a deosebit de acesta prin atracţia către neocatolicismul francez la care a ajuns, înrîurit fiind de pictorul Maurice Denis. Thorn Prikker a învăţat la Academia de arte frumoase din Haga (1883—1887), după care s-a stabilit în acelaşi oraş, călătorind însă foarte des la Bruxelles şi fiind legat şi el de grupul „Les XX". Din 1904 a fost numit la Şcoala de arte şi meserii din Krefeld, unde a rămas pînă în 1910, funcţionînd apoi ca profesor la diferite şcoli de artă din Germania — Hagen, Essen, Ueberlingen, München, Düsseldorf şi Köln, unde a şi rămas pînă la sfîrşitul vieţii. Thorn Prikker a creat atît pictură de şevalet, cît şi grafică, pictură murală, vitralii, mozaicuri etc. Una din cele mai cunoscute pînze ale sale este *Mireasa* (1892—1893, Muzeul Kröller-Müller, Oterloo).

Gerrit W. Dijselhof a învăţat la Şcoala normală Rijk şi la Şcoala de arte şi meserii din Amsterdam. Prin 1889—1890 a călătorit pentru studii împreună cu colegul său, graficianul şi decoratorul Th. Willem Nieuwenhuis, în Germania, Austria şi Franţa, lucrînd o vreme la Paris. Pînă în 1900 Dijselhof a făcut mai mult grafică, atît în Olanda cît şi în Belgia, într-un stil foarte ornamentat, tipic pentru direcţiile N.K.: simbolismul, în care se împletesc izvoare medievale olandeze, cu ecourile batikurilor javaneze. După aceea el s-a dedicat exclusiv picturii.

Scanned with OKEN Scanner

Sculptorul Jozef Mendes da Costa, una din cele mai ciudate figuri ale vremii, pe care critica contemporană îl socotea „un gotic javanez", a învăţat la Quellinusschool (1879—1881) şi apoi la Şcoala de arte şi meserii, ambele din Amsterdam. În anii următori, 1885—1888, a lucrat la sculptorul L. Zijl, unul din colaboratorii lui Berlage, după care şi-a început propriu-zis cariera independentă. Deşi Da Costa a creat şi sculptură mare — *Monumentul generalului De Weet*, (1915—1917) la Hoenderlo — domeniul său cel mai caracteristic a fost plastica mică. „În statuetele şi piesele sale de ceramică — spune Rheims — el a reprezentat de predilecţie o floră şi o faună ciudate, ale căror forme şi atitudini sînt stilizate într-o manieră savantă şi primitivă totodată".
Ultimul din seria celor cinci reprezentanţi ai tendinţelor orientalizante în cadrul stilului **N.K.**, ceramistul Theodorus A. C. Colenbrander, a jucat un rol deosebit în dezvoltarea industriei artistice olandeze. După o perioadă destul de rodnică de creaţie în domeniul decoraţiei arhitecturale, el a devenit conducătorul vestitei manufacturi de porţelan „Rozenburg" din Haga (1884—1889). Din 1895 Colenbrander şi-a schimbat domeniul de activitate, conducînd cîţiva ani fabrica de covoare din Amersfoort. Ca în anii din preajma izbucnirii primului război mondial să revină la ceramică, lucrînd în alte manufacturi de porţelan, ca „Zuid-Holland" din Gouda şi „Ram" din Arnhem. Mişcarea **N.K.** a mai fost reprezentată prestigios şi de alţi artişti printre care, mai ales, ceramiştii Adolphe le Comte şi Jurriaan J. Kok ce a condus şi el manufactura Rozenburg între 1894—1913, marele grafician Christophe Karel Henri de Nerée tot Babberich, mort prematur, tapisiera Agathe Johanna Wegerif-Gravenstein, gravorul Samuel Jessurum de Mesquita, ş.a. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 23).

Scanned with OKEN Scanner

organică, arhitectură ~. Orientare modernă din prima jumătate a secolului 20 care, deşi definită încă de principalul său promotor, arhitectul american F. Ll. Wright, prin opoziţie cu *funcţionalismul**, pleacă de la acelaşi principiu fundamental al acordului dintre funcţie şi formă. Cu toate că sînt greu de conturat cu exactitate, diferitele poziţii manifestate în sfera arhitecturii o. pot fi cuprinse în două mari categorii. Prima, în ordinea cronologică, cea „naturalist, biologică", se întemeiază pe teza după care orice operă de arhitectură trebuie să posede acelaşi echilibru, aceeaşi perfectă armonie între întreg şi părţi şi aceeaşi absolută subordonare a organelor secundare faţă de structura generală, ca un organism natural. O astfel de poziţie teoretică a susţinut, încă din 1850, sculptorul american Horatio Greenough şi, pe la 1880—1890, corifeul şcolii din *Chicago**, arhitectul L. H. Sullivan care a lansat sloganul „Forma urmează funcţia".

Dar cel ce a dus conceptul de arhitectură o. pînă la un punct de culme, printr-o operă strălucită, a fost Wright. El socotea că arhitectul trebuie să se inspire din felul în care „îmbrăcămintea expresivă a cărnii acoperă scheletul, în contrast cu articulaţia scheletului însăşi". Tot organicismului biologic i-ar aparţine — după unele păreri — şi teoria *Einfühlung*-ului (a intropatiei) care şi-a găsit mulţi partizani, de exemplu printre reprezentanţii *artei 1900** începînd cu Van de *Velde**. Considerînd că formele artistice şi cele arhitecturale sînt, în ultimă analiză, transpunerea directă a senzaţiilor, ei tindeau să aplice principiile vieţii organice lumii formelor create de om.

A doua poziţie a arhitecturii o. — promovată după ultimul război mondial, mai ales de arhitectul Herman Hugo Häring — nu implică direct biologicul, întemeindu-se pe teza după care orice clădire trebuie să fie privită, înainte de toate, ca „un organ în slujba celui ce o locuieşte". Este adevărat că prima variantă, biologică, departe de a fi o noutate absolută, a stat încă la baza arhitecturii clasice greceşti şi romane, precum şi a multor creaţii ale Renaşterii. Corespondenţa dintre construcţia şi raporturile de proporţie ale corpului omenesc, pe de o parte şi cele ale monumentului de arhitectură grecesc din secolul 5 î.e.n., pe de altă parte, avea să fie preluată ca o lege de bază atît de Vitruviu, cît şi de Giorgio Vasari sau Michelangelo Buonarroti. Totuşi conceptul organic făurit de Wright a fost calitativ nou. În „Autobiografie" arhitectul insistă asupra faptului că a fost crescut la ţară (1879—1884), în mediul legat de pămînt al unei familii de pionieri unde a căpătat, în afară de iubirea de natură şi materiale, o educaţie modernă, hrănită cu operele lui Ruskin sau cu cele ale arhitectului Viollet-le-Duc. Studiile de inginerie de la Universitatea din Wisconsin le-a întrerupt numai după doi ani (1886), pentru a pleca la Chicago unde începuse cea mai mare campanie de construcţie din cîte cunoscuseră pînă atunci Statele Unite. Aici, după ce a lucrat cîtva timp

Scanned with OKEN Scanner

la J. L. Silsbee, arhitect ce practica acel *Shingle Style** tipic pentru noile aşezări ale pionierilor americani, el a intrat (1887) în atelierul lui Sullivan care i-a fost marele profesor de arhitectură. Wright s-a format învăţînd de la Sullivan şi de la asociatul acestuia, Dankmar Adler şi fiind înrîurit de alţi arhitecţi americani din est, ca B. Price şi, mai ales, H. H. Richardson. El a depăşit însă foarte curînd nivelul şcolii din Chicago marcînd, încă de pe la 1893 cînd părăseşte atelierul lui Sullivan, o viziune proiectată spre secolul 20, ce avea să joace un rol de seamă în arhitectura mondială. Lăsînd la o parte primele sale lucrări ce vădesc note originale, cum au fost *Moara de vînt* (1896) de la Spring Green şi *Golf Club* (1898) la River Forest, conceptul de arhitectură o. se naşte de pe la 1900, odată cu maturizarea viziunii în seria „Caselor de prerie" care vor constitui programul de predilecţie al lui Wright. Proiectele unei astfel de case, publicate în 1901 în „Ladies Home Journal", precum şi unele lucrări remarcabile realizate — *Willitts House* (1902, Higland Park, Illinois), *Heurtley House* (1902, Oak Park), *Martin House* (1904, Buffalo, N. Y.) sau *Robie House* (1909, Chicago) şi *Thomas Gale House* (1909, Oak Park) —, ilustrau deja principalele trăsături ale organicismului sintetizat de Wright, în cele „şase criterii": simplitate, stil individual, caracterul organic al compoziţiei, armonizarea culorii cu ambianţa, accentuarea caracteristicilor materialelor folosite, planul care să exprime, ca şi elevaţia, caracterul individual al compoziţiei. Una dintre tezele fundamentale ale conceptului său organic — „Casa să se asocieze cu terenul, să devină naturală în aşezarea din prerie" —, implica direct folosirea materialelor locale cele mai expresive (piatră, cărămidă, lemn, etc.), armonizarea cromaticii cu lumina şi peisajul, folosirea cu precădere a orizontalelor, pentru o perfectă integrare în mediul ambiant, etc. Această teză va rămîne, în esenţă, neschimbată şi mai tîrziu, cînd va fi aplicată la „Casa de colină" sau „Casa de pădure". Dar doctrina lui Wright — pe larg expusă în cartea sa „Pentru o arhitectură organică", din primul deceniu al secolului 20 şi care a stîrnit un mare interes în Europa — presupunea, înainte de toate, raporturi determinante între om şi arhitectură. „Frumuseţea trebuie să aibă un sens — scria el. Arhitectura trebuie să respingă tot ceea ce este în dezacord cu natura şi caracterul omului". În consecinţă Wright se opunea oricăror forme sau familii formale, a priori stabilite (ceea ce imputa el mai mult funcţionalismului), cerînd arhitectului să exprime nevoile concrete ale omului ce va locui sau folosi construcţia, să evite orice forme sau soluţii anonime, standardizate, anchilozate practicînd un tip de „plan liber" extensibil şi, mai ales, să acorde un rol determinant spaţiului interior, plastica exterioară a clădirii urmînd a fi rezultanta nemijlocită a organizării spaţiale interioare. Şi, într-adevăr, „O casă de Wright, departe de a fi un volum preconceput, este o structură internă proiectată în spaţiu" (B. Champigneulle). Iar varietatea soluţiilor sale, depinzînd de toate aceste condiţii, de la acordul cu mediul înconjurător, pînă la perfecta adecvare la cerinţele programului şi la funcţionarea lui fără cusur, este direct impresionantă. *Robie House* sau propria sa casă, *Taliesin West* (1938, Scottsville, Arizona), sînt de dominanţă statică, orizontală, în vreme ce capodopera sa, *Falling Water House* (1936, Casa pe cascadă, Bear Run, Pennsylvania) este o compoziţie dinamică, de verticale şi orizontale în consolă, ce pare că ţîşneşte din stîncă; imobilul societăţii *S. C. Johnson and Son Inc.* (1936—1939, Racine, Wisconsin), dominat de un turn elegant, complet vitrat, este de spirit strict ortogonal, în vreme ce sinagoga *Beth Sholem* (1959, Elkins Park, Pennsylvania) este concepută în forme ascuţite, de natură triunghiulară, iar *Muzeul Solomon R. Guggenheim* (1956—1959, New York) arată ca o enormă cochilie de melc. Foarte caracte-

ristică pentru doctrina arhitecturii o. este şi poziţia lui Wright în ceea ce priveşte zidul: „După mine — scria el — zidul nu mai trebuie să fie un fel de perete al unei cutii, ci doar o închidere a spaţiului asigurînd, numai atunci cînd e nevoie, o apărare împotriva furtunii sau a căldurii. Dar zidul trebuie de asemenea să asigure intrarea lumii exterioare în casă. În acest spirit am conceput eu zidul, ducîndu-l spre funcţia unui ecran, a unui mijloc de a deschide spaţiul...".

Printre arhitecţii europeni care au stat pe poziţiile organicismului biologic se numără şi germanul Erich Mendelsohn. După ce a studiat la Berlin şi München el a început, prin 1912, să lucreze atît ca arhitect, cît şi ca pictor scenograf, fiind influenţat de *expresionism**. După război a evoluat spre o concepţie organică, pe care o va ilustra strălucit atît în Germania, prin opere ca *Observatorul astronomic Einstein* (1920, Potsdam), *Marile magazine Schocken* (1927, Stuttgart), sau *Columbus Haus* (1931, Berlin), cît şi în străinătate. După venirea la putere a naziştilor el a plecat în Palestina unde a construit *Spitalul* (1937) din Haifa sau *Centrul medical Hadassah* (1937—1939, Ierusalim), şi apoi în S.U.A.: *Casa pe Pacific Heights* (1950—1951, San Francisco) sau *Sinagoga din Cleveland* (1946—1952, Ohio), ce are o cupolă de 30 m diametru. Aceleiaşi orientări, inaugurate de Wright îi aparţine şi arhitectul finlandez Alvar Aalto. Încă de la primele sale opere de maturitate, ca *Biblioteca* (1927—1935) din Viipuri sau *Sanatoriul* (1919—1933) din Paimio, el a îmbinat noile tehnici de construcţie cu elemente tradiţionale finlandeze, folosind variat şi expresiv materialele. Cu toată diversitatea domeniilor abordate, legată de destinaţia edificiului, *Fabrica de celuloză* (1936—1939), din Sunila, *Primăria* (1951—1958) din Säynätsalo, *Casa de cultură* (1955—1958) din Helsinki, *Pavilionul finlandez* (1937) la Expoziţia universală de la Paris şi cel de la New York (1939), *Căminul studenţesc* (1947—1949), Universitatea Cambridge, S.U.A., etc. Aalto a rămas fidel cîtorva principii de bază: libertatea compoziţiei planimetrice şi volumetrice, influenţa determinantă a organizării spaţiale interioare asupra plasticii exterioare, adecvarea tuturor modalităţilor de expresie la funcţia operei şi la peisajul înconjurător, împotriva oricărei formule preconcepute.

Arhitectul Hugo Häring, unul din fondatorii grupului berlinez *Der Ring**, a fost autorul doctrinei „Construcţiei organice", variantă fără implicaţii teoretice biologice a arhitecturii o. El socotea construcţia drept „o unealtă" sau „un organ" al celor ce o folosesc, concept similar pînă la un punct cu al lui Le Corbusier care lansase faimosul slogan „Casa este o maşină de locuit". Dar spre deosebire de mulţi funcţionalişti, Häring respingea orice reţetă preconcepută, fie ea de tip raţionalist, geometric, fie naturistă, biologică sau curbilinie, forma neputînd rezulta, după el, decît din organizarea interioară a spaţiilor. Iar cea mai bună organizare este cea care îndeplineşte perfect diferitele funcţii ce-i revin clădirii. „Formele pe care le căutăm noi — scria Häring în lucrarea sa „Wege zur Form" (1925, Drum către formă) — trebuie să înflorească singure... Ne repugnă să le determinăm din exterior, să le supunem unor legi derivate din alte discipline". Fermitatea poziţiei lui Häring împotriva oricăror modalităţi stabilite a priori s-a verificat şi prin respingerea unor teze emise de proprii săi discipoli după care, spre deosebire de funcţionalism, căruia îi e specific sistemul de forme ortogonale, arhitecturii o. i se potrivesc doar formele curbe. Printre arhitecţii care au fost înrîuriţi, în mai mare sau mai mică măsură, de tezele lui Häring, sînt socotiţi atît Aalto şi americanul Louis Kahn, cel care a stabilit o ierarhie a spaţiilor arhitecturale, luînd în consideraţie două categorii generale, „spaţii de servici" şi „spaţii

servite", cît şi germanul H. Scharoun, de asemenea membru al grupării Der Ring. Lipsa oricăror formule prestabilite din opera sa este demonstrată de varietatea soluţiilor unor lucrări, ca *locuinţa individuală* (1927) la Expoziţia *Deutscher Werkbund** de la Weissenhoff-Stuttgart (1927), *Imobilul colectiv*, la Expoziţia habitatului şi a muncii de la Breslau (Wroclaw) (1928), sau *Vila Schminke* (1932) din Löbau. Dar Scharoun nu se află totalmente în afara poziţiei „naturiste". Dovadă stau chiar propriile mărturii cu privire la capodopera sa: *Sala teatrului filarmonic* (1963) din Berlin, o construcţie de forme îndrăzneţe, în care orchestra se află în centrul spaţiului rezervat celor 2218 auditori. Scharoun afirmă că obiectivul lui final era crearea unui „spaţiu totalmente sonor" şi că „Forma sălii se inspiră dintr-un peisaj...". V. şi *Funcţionalism*. (V. pl. 33, 36).

Scanned with OKEN Scanner

P, Q

paling stijl v. *Nieuve Kunst.*

pasărea albastră v. *Golubaia Ptiţa.*

prin artă şi industrie v. *Arti et Industrie.*

productivism v. *Constructivism.*

■

quadratell Hoffmann v. *Viena, Şcoala de arhitectură din* ~.

Scanned with OKEN Scanner

R

reuniuni internaţionale ale arhitecţilor (*R.I.A.*; în fr.: Reunions internationales d'architectes). Organizaţie sub egida revistei franceze l'Architecture d'Aujourd'hui, şi condusă efectiv de directorul ei, arhitectul André Bloc şi redactorul şef, arhitectul Pierre Vágó, care a avut drept obiectiv promovarea „arhitecturii moderne". De fapt orientarea dominantă în organizaţie — chiar dacă nu singura—a fost raţionalismul. Prima reuniune a avut loc la Moscova, în septembrie 1932, dezbaterile axîndu-se pe tema „Formalism şi raţionalism în arhitectura contemporană". Deşi numărul participanţilor n-a fost prea mare, s-au făcut o serie de comunicări interesante, iar mesajul arhitectului Frantz Jourdain, preşedintele Societăţii arhitecţilor francezi, ataca virulent orice fel de conformism. A doua reuniune de la Milano — 15 septembrie 1933 — cu tema „Formaţia arhitectului", s-a bucurat de o participare incomparabil mai mare — circa 300 persoane — printre care şi marele arhitect francez Auguste Perret. Părerile sale publicate în revistă marcau însemnătatea pe care tehnica începuse s-o aibă în concepţia arhitecturii. „Nu pot deci decît să repet — spunea el în concluzie — că arhitectul trebuie să fie mai întîi un tehnician... Dacă acest tehnician, acest constructor, îşi exercită meseria cu artă, el va merita titlul prestigios de arhitect". A treia reuniune a avut loc în 1935, la Praga şi Viena; iar ultima, dinaintea războiului, în 1937, la Paris. După aceea, în 1947, la Bruxelles, s-a hotărît fuziunea organizaţiei cu C.P.I.A.*, unire din care se va naşte *U.I.A**.

românească, şcoala de arhitectură modernă ~. Prima sa perioadă începe la finele secolului 19, cu lucrările lui Ion Mincu, de orientare *neoromânească** şi continuă cu cele ale discipolilor săi imediaţi: P. Antonescu, N. Ghica-Budeşti, C. Cerchez sau Gr. Cerchez. Ei căutau în monumentele tradiţionale şi în folclor principalele elemente ale unui stil autentic românesc, pe care să le interpreteze în condiţiile societăţii de la răscrucea veacurilor. Dorinţa de a crea o şcoală naţională, modernă, de arhitectură, caracteristică de altminteri unei bune părţi din *arta 1900** a Europei, era esenţialmente orientată, şi la noi, împotriva eclectismului ce domina noile construcţii orăşeneşti. Eclectismului istoricist, dezvoltat mai ales după unirea principatelor, i-au aparţinut lucrările unor arhitecţi străini care au lucrat în România, ca de pildă: Bernard Cassian — vechiul *Palat al Băncii Naţionale* (1885) —, Albert Galleron — *Ateneul Român* (1886) — A. Ballu — fostul *Palat de Justiţie* (început în 1895) — toate din Bucureşti —, Louis Blanc — fostul *Minister de Domenii* (azi Ministerul Agriculturii, 1895) şi *Facultatea de Medicină* (1902) din Bucureşti sau *Universitatea* din Iaşi —, Paul Gottereau — *Biblioteca universitară* (1891) şi fosta *Casă de depuneri* (azi C.E.C., 1900) din Bucureşti sau fostul *Palat Jean Mihail* (azi Muzeul de artă) din Craiova —, Wilhelm Doderer — prima fază a castelului Peleş (1873—1883) din Sinaia şi Karel Liman — a doua fază

Scanned with OKEN Scanner

(1896—1914). Dar eclectismul a mai caracterizat și creația primilor arhitecți români ce studiaseră în străinătate, ca Al. Orăscu — *Vechea universitate* (1857—1869) din București —, Ion M. Socolescu — fostul *Palat de Justiție* (1891) din Craiova —, G. Mandrea — *Liceul Internat* (1897) din Iași —, Al. Săvulescu — fostul *Palat al Poștelor* din București (azi Muzeul de istorie națională a R. S. România) —, Ion D. Berindei — fostul *Palat G. G. Cantacuzino* (azi Uniunea Compozitorilor, 1900) din București sau fostul *Palat Administrativ* (azi Palatul culturii, 1901) din Iași —, Dimitrie Maimarolu — *Palatul Marii Adunări Naționale* (1907) din București, sau chiar Ion Mincu cu fostele *Case Monteoru* (azi Casa Scriitorilor) și *Vernescu* (1889, azi Ministerul Construcțiilor de Mașini) din capitală. Tot așa, o bună parte a operelor unor arhitecți români din generațiile mai tinere, ca Antonescu, Gr. Cerchez, Smărăndescu, Iotzu, Nenciulescu, Stănculescu, Cantacuzino ș.a. a fost de asemenea tributară istoricismului, pînă chiar și în anii de după primul război mondial. Una din cauzele persistenței istoricismului s-a aflat și în faptul că noua tehnică a construcțiilor — fierul și betonul — a pătruns și s-a generalizat relativ tîrziu în arhitectura din România — abia după 1920—1922 —, deși unii ingineri încercau de prin jurul lui 1900 soluții constructive noi. Așa au fost, de pildă Gogu Constantinescu, Elie Radu și mai ales Anghel Saligny care, după ce amenajase, la 1889, portul Constanța folosind, pentru prima oară în România, piloți și radiere de beton armat, a construit în 1890—1895 mărețul pod metalic de peste Dunăre, pe atunci cel mai lung din Europa. În realizarea podului de la Cernavoda Saligny a adus două inovații tehnice importante: un nou sistem, original, de grinzi cu console pentru suprastructura podului, și folosirea oțelului moale, în locul fierului pudlat, pentru tablierele podului. Măiestria și eleganța viziunii lui Saligny în arhitectura fierului au mai fost demonstrate apoi și în multe alte construcții, printre care și cele două hale (de carne și pește, azi dispărute) din actuala Piață a Unirii, precum și cea din Hala Traian, ambele din București (1918). După primul război mondial au mai construit relativ mult în stil neoromânesc atît arhitecții ce se afirmaseră încă în perioada antebelică, cum au fost Antonescu, Michăescu, ș.a., cît și cei din generațiile mai tinere ca Iotzu, Socolescu, Simotta, Smărăndescu, Culina, Ciortan ș.a. O concepție mai simplificată și implicit mai modernă pe linia arhitecturii neoromânești au adus, între cele două războaie mondiale, Duiliu Marcu în *Pavilionul României* la Expoziția internațională de la Paris, 1937 —, Octav Doicescu cu *Pavilionul României* la Expoziția internațională de la New York, 1939, *Clubul Nautic* și cartierul de locuințe de lîngă lacul Herăstrău, București —, precum și Henriette Delavrancea ș.a., autori de case de oraș, vile la mare sau la munte etc. Dar marele progres al arhitecturii moderne s-a produs și în România — ca și în toată Europa dealtminteri — pe direcțiile raționaliste ale *funcționalismului**, în forme simple, geometrice, de spirit dominant ortogonal, cu ferestre mari, orizontale și structuri de beton armat. Deși a construit relativ puțin, un rol deloc neglijabil l-a jucat în acest proces și arhitectul Marcel Iancu, cunoscut pe plan mondial mai ales ca pictor și ca unul din fondatorii *dadaismului**. El a fost printre primii care, de pe la 1930, a stat pe pozițiile cele mai avangardiste în concepția arhitecturii, așa cum vădesc, de pildă, vila din șoseaua Kiseleff nr. 49 sau imobilul cu apartamente din str. Hristo Botev, colț cu str. C. F. Robescu, ambele din București. Dar figurile care au dominat arhitectura modernă românească dintre cele două războaie mondiale au fost mai ales Duiliu Marcu și Horia Creangă. Primului i se datoresc, în afară de un număr de vile sau blocuri cu apartamente, o serie de remarcabile clădiri publice din București, ca de exemplu

fosta *Casă a Monopolurilor Statului* (azi Comitetul de Stat al Planificării) şi *Biblioteca Academiei R.S.R.* — ambele pe Calea Victoriei — *Academia Militară*, aşezată pe o înălţime de pe bd. Eroilor şi avînd o lungă perspectivă pînă în str. Ştirbei Vodă, *Palatul Ministerului Transporturilor* — vis-a-vis de Gara de Nord (în colaborare cu arhitecţii P. E. Miclescu şi Teonic Săvulescu), precum şi unele construcţii din provincie, cum e *Institutul de fizică şi chimie* din Cluj-Napoca. Poate însă că cea mai reprezentativă operă din cariera lui Duiliu Marcu rămîne fostul *Minister de Externe* (azi Palatul „Victoria"), construit în 1936—1945 pe locul *Palatului neorococo Mitiţă Sturdza*, din piaţa Victoriei, Bucureşti. De viziune foarte sobră, simetrică, dar luminoasă şi perforată, faţada principală, cu toată lungimea şi ordonanţa sa monumentală, nu este nici plicticoasă, nici rece, mai ales datorită admirabilelor sale raporturi de proporţie. Horia Creangă s-a afirmat de la începutul carierei sale pe o linie modernă, total eliberat de orice reminiscenţe clasicizante. Primele lucrări care l-au făcut cunoscut au fost de mari dimensiuni, blocul fostei *Societăţi Asigurarea Românească* (1931, A.R.O., azi Cinema Patria) din Bucureşti, bd. Bălcescu şi ansamblul fostelor *Uzine metalurgice „Malaxa"* (1939, azi Uzinele „23 August" şi Uzinele „Republica"). Viziunea sa, mobilă şi plină de fantezie şi foarte aplicată în programul construcţiei, s-a ilustrat într-un număr relativ mare de lucrări, în raport cu scurta sa carieră, tragic întreruptă de un sfîrşit prematur. Printre lucrări se numără blocul cu apartamente din bd. Bălcescu nr. 35 Bucureşti, *Casa Dr. Petru Groza*, Deva ş.a., precum şi alte cîteva construcţii — blocul cu apartamente din Calea Victoriei nr. 91—93, cel din piaţa Cosmonauţilor nr. 5A şi *Halele Obor*, toate în Bucureşti, sau fostul *Hotel A.R.O.* (azi „Carpaţi") din Braşov.

Printre arhitecţii care au construit într-o viziune modernă, în perioada 1920—1940, mai trebuie amintiţi şi Octav Doicescu — fosta *Fabrică de cauciuc Banloc* (azi „Victoria") la Floreşti — Prahova, fostele *Uzine de avioane I.A.R.* — Braşov (în colaborare cu arhitectul G. M. Cantacuzino) şi *Yacht Club* de la Snagov; G. M. Cantacuzino — hotelurile *Internaţional*, *Mamaia* şi *Belona*, Eforie-Nord; Grigore Ionescu — *Sanatoriul T.B.C.* Toria, jud. Covasna (1933—1934); Richard Bordenache — blocul cu apartamente, o sală de conferinţe şi una de expoziţii, fost *A.G.I.R.* (Asociaţia generală a inginerilor români, azi Institutul relaţiilor cu străinătatea) din str. M. Eminescu nr. 8, Bucureşti; Aurel Doicescu — *Hidrocentrala* de la Doiceşti; Toma T. Socolescu — *Halele Centrale* din Ploieşti etc.

Dar epoca de maximă înflorire a arhitecturii noastre moderne se situează în anii naşterii şi dezvoltării socialismului în România. În cadrul uriaşei campanii de construcţii ce se desfăşoară în toate sectoarele, de la industrie, agricultură şi locuinţe, pînă la clădiri social-culturale, s-au făcut experienţe variate, căutîndu-se cele mai adecvate soluţii atît din punct de vedere economic şi funcţional, cît şi din punct de vedere estetic. Direcţiile concepţiei moderne, raţionaliste, ale arhitecturii dintre cele două războaie mondiale, au fost continuate şi dezvoltate chiar din primii ani după 23 August 1944, aşa cum o demonstrează, printre altele, două opere ample şi de o remarcabilă plasticitate: *Aerogara Băneasa* — arhitecţi Mircea Alifanti, Niculae Bădescu, Ascanio Damian — şi *Fabrica de confecţii Bucureşti* — arhitecţi M. Alifanti, I. Ghica-Budeşti, V. Krohmalnik, A. Şerbescu şi H. Stern — sau *Institutul de pediatrie Emilia Irza*, Bucureşti — arhitect Gr. Ionescu —, precum şi unele construcţii de locuinţe.

În evoluţia ulterioară a arhitecturii au intervenit însă unele înrîuriri neoistoriciste care au durat doar scurtă vreme, cauzînd mai puţine prejudicii decît în

Scanned with OKEN Scanner

alte ţări învecinate. Printre astfel de lucrări dintre care unele posedă un echilibru general ce atenuează în bună măsură balastul expresiei eclectice, se află *Casa Scînteii* (1950—1951) — arhitecţi Horia Maicu, N. Bădescu şi un colectiv —, *Opera din Bucureşti* (1953) — arhitect Octav Doicescu —, marele *Stadion „23 August"* de 80.000 de locuri — arhitect G. Filipeanu, ansamblul cuprinzînd un lac, turnul de paraşute şi *teatrul în aer liber* pentru 4000 de spectatori, tot în parcul „23 August", Bucureşti (1953) — de arhitect A. Dîmboianu —, cinematograful *„Înfrăţirea între popoare"* — arhitecţi N. Porumbescu şi Tr. Stănescu —, *Teatrul în aer liber „N. Bălcescu"* — arhitect P. Em. Miclescu, toate în Bucureşti, sau o serie de blocuri de locuinţe pe calea Griviţei şi str. Maior Coravu, Bucureşti.

Definitiva înlăturare a unor astfel de influenţe s-a produs cam prin anii 1956—1958, odată cu marea creştere a campaniei de construcţii în toată ţara: de pe litoralul Mării Negre, pînă în Maramureş. A prezenta însă aici, într-un spaţiu atît de restrîns, fie chiar foarte succint, uriaşul volum de clădiri proiectate de arhitecţii români şi realizate în ultimii 15—20 de ani, este o imposibilitate. De aceea ne vom rezuma doar la o exemplificare cît mai caracteristică a operelor care au izbutit, în mai mare sau mai mică măsură, să demonstreze un concept modern, de spirit funcţionalist şi o expresivitate adecvată programului. Nu încape îndoială că unul din domeniile care a schimbat cel mai mult aspectul oraşelor româneşti este cel al construcţiei de locuinţe şi edificii social-culturale, nenumăratele cartiere noi sau microraioane, create în cele mai multe oraşe ale ţării, şirul de hoteluri elegante şi variate ca plastică exterioară şi interioară, ce se întinde de la Mamaia pînă la Mangalia, noile vile şi hoteluri din toate staţiunile balneo-climatice, teatrele şi casele de cultură, şcolile, etc. Una din primele experienţe interesante în acest domeniu a fost completa reconstrucţie a căii Griviţei din Bucureşti, imobile pînă la 11 etaje, cu locuinţe, magazine, birouri, cinematografe, parcuri ş.a.m.d. — arhitecţi Cleopatra Alifanti, R. Cărăuşu, G. Mularidis, Cristina Neagu, V. Nităescu, T. Ricci.

O plastică variată şi soluţii din ce în ce mai ingenioase au caracterizat şi reconstrucţia bulevardelor Ilie Pintilie, Ştefan cel Mare, Mihai Bravu — arhitecţi Căciulă, D. Hariton, Maria Porumbescu-Vaida — sau construcţia magistralei Nord-Sud (din piaţa Unirii pînă la piaţa Şincai) — arhitecţi B. Cotaru, D. Jovănescu, C. Marinescu, S. Miclescu, R. Patrulius —, toate în Bucureşti. Precum şi centrul vechiului oraş Piatra Neamţ — arhitecţi V. Aslan, Al. Iotzu —, centrul vechiului Galaţi — arhitect C. Frumuzache — sau artera „23 August" din Deva — arhitecţi C. Florea şi Vl. Perceag. Noile soluţii urbanistice au fost experimentate însă mai ales în nenumăratele cartiere noi sau microraioane din Cluj-Napoca, Hunedoara, Baia Mare, Iaşi, Suceava, Braşov, Galaţi, Craiova, Ploieşti, Uricani, Petrila, Vulcan, Medgidia, Constanţa, etc. Cartierele noi din Bucureşti, dintre care cel mai mic, „Pajura", reprezintă adevărate oraşe şi au pus probleme corespunzătoare. De pildă „Drumul Taberii" — circa 150 000 de locuitori (arhitecţi D. Hariton şi N. Nedelescu) — sau „Titan — Balta Albă" — 200 000 locuitori (arhitecţi Margareta Dîmboianu, N. Kepeş, Ana Kerszeg, I. Moscu, Victoria Penescu, M. Porumbescu). O experienţă dintre cele mai interesante pe care o fac azi arhitecţii şi urbaniştii din România constă în sistematizarea satelor. În baza unor studii complexe, privind ştiinţific, perspectiva fiecărei comune rurale şi conform celor mai moderne principii, ei caută soluţiile urbanistice optime.

Un mare efort de creație cu rezultate remarcabile prin ingeniozitatea adecvării la funcție, precum și printr-o adevărată risipă de fantezie și bun gust îl reprezintă construcțiile de pe litoralul Mării Negre. Începute în baza unui plan general de sistematizare și a proiectării fiecărui ansamblu pentru Mamaia, Eforie Sud și Nord, Mangalia, de arhitecții C. Lăzărescu, L. Popovici, ș.a., construcțiile turistice de pe litoral au cunoscut o perioadă de culme prin realizările valoroase din șirul stațiunilor Mangalia-Nord — proiectate de o echipă numeroasă din care fac parte arhitecții Lidia Anania, Liliana Belea, Anca Borgovan, D. Gheorghiu, S. Grinberg, Șt. Lungu, Al. Popescu-Necșești, ș.a. În domeniul hotelurilor s-a făcut în general o mare experiență în ultimii 15—20 de ani, începînd cu lucrări cum sînt *Hotelul „Clăbucet-plecare"*, Predeal — arhitect D. Cristescu — sau cel de la *Poiana Brașov* — arhitect N. Porumbescu — și continuînd cu *„Parc-hotel"* din Drobeta-Turnu Severin — arhitecți Al. Iotzu ș.a. — *„Carpați"*, Brașov — arhitect I. Rădăcină — *„Ceahlău"*, Piatra Neamț — arhitecți V. Aslan, A. Iotzu ș.a. — *„Unirea"*, Iași — arhitecți Gh. Husar și Sulamita Mureșan — etc. și pînă la *Nord-Hotel* — arhitecți Rodica Hurdubețiu și Gabriela Iamandi — sau la marele hotel *„Intercontinental"*, cu 25 de etaje — arhitecți R. Belea, D. Hariton, I. Moscu, Gh. Nădrag ș.a., ambele din București.

O însemnătate deosebită pentru cultura românească din ultimele două decenii au avut-o noile teatre, săli de concerte, case de cultură, ș.a.m.d., domenii în care s-au realizat de asemenea remarcabile opere de arhitectură modernă. Așa ar fi, de pildă, *Palatul Radiodifuziunii* — arhitect T. Ricci și *Centrul de Televiziune* — arhitecți T. Ricci, și Maria Căciulă — ambele în București; *Circul de stat*, București, *Casa de cultură*, Suceava și cea din Baia Mare, datorite arhitectului N. Porumbescu, prima în colaborare cu C. Rulea și celelalte cu Maria Porumbescu-Vaida, teatrele din Botoșani — arhitect D. Strulovici — din Tîrgu-Mureș — arhitecți C. Florea, C. Săvescu, și Vl. Slavu — din Craiova — arhitect Al. Iotzu și un colectiv — *Sala Palatului*, București — arhitecți H. Maicu, T. Ricci și Ignace Șerban — sau noul *Teatru Național* din București — arhitecți H. Maicu, R. Belea și N. Cucu cu un colectiv.

Învățămîntul superior a fost de asemenea înzestrat cu multe clădiri noi, printre care amintim doar *Institutul politehnic*, Iași — arhitecți Bordenache și Șt. Catina — ansamblul construcțiilor *Institutului politehnic*, București — arhitect O. Doicescu — noua aripă a *Institutului de arhitectură „Ion Mincu"* București — arhitecți Elena Voinescu și G. Filipeanu, în colaborare cu Al. Beldiman — *Institutul agronomic*, Cluj-Napoca — arhitecți V. Mitrea, Balasz Zoltan — *Căminele studențești* de lîngă operă — arhitect Paraschiva Iubu — cele din cartierul Grozăvești — arhitecți R. Belea și I. Șerban — toate din București; *Căminele studențești și cantina* din Tîrgu-Mureș — arhitect G. Biro — sau cele din Cluj-Napoca — arhitecți Maria Sălvanu și alții.

În sfîrșit, în domeniul dotărilor social-culturale din ultimele două decenii a fost dată o atenție specială *spitalelor*, ca de pildă: cel de la Fundeni-București, de arhitect Henriette Delavrancea; cel de contagioși de la Hunedoara, arhitect R. Berindei ș.a.; cel de la Baia Mare, de arhitecți M. Anghel, M. Enescu ș.a.; de la Constanța de arhitecți Gh. Dumitrașcu, I. Pușchilă ș.a.; din orașul Gh. Gheorghiu-Dej de arhitect Silvia Granet ș.a.; de la Slobozia de arhitecți S. Dodiță, D. Stănescu ș.a. etc.

Cum era și firesc, poate cea mai vastă experiență a arhitecturii moderne românești, pe direcțiile funcționalismului a fost făcută în domeniul construcțiilor industriale. Nenumăratele și deseori giganticele noi platforme indus-

Scanned with OKEN Scanner

triale din Hunedoara, Craiova, Turnu Măgurele, Pitești, Slatina, Ploiești, Iași, Săvinești, Cluj-Napoca, Sighetul Marmației, Oradea, Bacău, Galați, Brăila, Constanța, etc. nemaivorbind de cele de la București, au angrenat în laborioase procese de creație atîția arhitecți și ingineri, încît devine cu neputință măcar să-i citățm. În sfîrșit, printre cele mai reprezentative opere ale arhitecturii moderne românești, se află și un număr de gări de cale ferată, cum e de pildă cea de la Constanța — arhitect T. Săvulescu — sau marea *Aerogară* de la Otopeni — arhitecți C. Lăzărescu, G. Cristea, D. Gheorghiu și o întreagă echipă de colaboratori, arhitecți și ingineri —, precum și sedii politico-administrative, cum e cel de la Baia Mare — arhitecți M. Alifanti, S. Florian, T. Benedek și A. Panaitescu. (V. pl. 9, 10, 12, 13, 14, 15).

Scanned with OKEN Scanner

triale din Hunedoara, Craiova, Turnu Măgurele, Piteşti, Slatina, Ploieşti, Iaşi, Săvineşti, Cluj-Napoca, Sighetul Marmaţiei, Oradea, Bacău, Galaţi, Brăila, Constanţa, etc. nemaivorbind de cele de la Bucureşti, au angrenat în laborioase procese de creaţie atîţia arhitecţi şi ingineri, încît devine cu neputinţă măcar să-i citäm. În sfîrşit, printre cele mai reprezentative opere ale arhitecturii moderne româneşti, se află şi un număr de gări de cale ferată, cum e de pildă cea de la Constanţa — arhitect T. Săvulescu — sau marea *Aerogară* de la Otopeni — arhitecţi C. Lăzărescu, G. Cristea, D. Gheorghiu şi o întreagă echipă de colaboratori, arhitecţi şi ingineri —, precum şi sedii politico-administrative, cum e cel de la Baia Mare — arhitecţi M. Alifanti, S. Florian, T. Benedek şi A. Panaitescu. (V. pl. 9, 10, 12, 13, 14, 15).

Scanned with OKEN Scanner

S

Samar, style ~. V. *Art Nouveau.*

scenografia modernă. S-a născut şi dezvoltat în procesul general de înnoire a artei dramatice început la finele secolului 19, proces numit pe la 1907, de către regizorul rus N. Evreinov, şi germanul G. Fuchs, „Reteatralizarea teatrului". Fenomenul, întîlnit dealtminteri în acea epocă de mari răsturnări şi în alte ramuri ce-şi căutau identitatea artistică, afirmarea autonomiei, ca de exemplu pictura, avea să ducă şi la „scenografizarea picturii de teatru". Decadenţa plasticii spectacolului se datorase nu numai mijloacelor iluzioniste ale fiancurilor şi fundalurilor de pînză pictată şi fabricaţiei lor rutiniere, în serie, de către ateliere meşteşugăreşti ci, mai ales, totalei ei deprecieri în teatrul naturalist.

Reformatorii spectacolului teatral modern, în lupta lor îndreptată cu deosebire împotriva viziunii axiale, paralelipipedice şi perspectivice a Renaşterii italiene, împotriva scenei ca o „cutie iluzionistă" ce izola spectacolul de spectatori, au mers de predilecţie pe linia plasticizării. Concepţiile unui Gordon Craig, Meyerhold, Appia sau Prampolini, prin marele accent pus pe decoruri, costume sau lumină, au favorizat chiar tendinţele către o scenografie în sine, spre un spectacol exclusiv vizual. Ceea ce poate fi, firește o altfel de operă de artă, dar nu teatru. Scenografia nu e un domeniu independent, ci doar una din componentele spectacolului teatral, ca regia, textul dramatic, jocul actorului sau chiar muzica. Regizorul ceh contemporan Otomar Kreiča spunea că „Scenografia în sine, izolată de ansamblul operei dramatice, este o artă aproape necomunicabilă (. . .). Cel mai bun decor e cel ce n-are semnificaţie autonomă". Mai mult, decoraţia nu poate fi nici măcar parte dominantă în spectacol. Teatrul modern, prin excelenţă o „artă totală" — *Gesamtkunst* — nu suportă nici un fel de dezechilibru al componentelor sale. Şi totuşi poate că tocmai exagerările avangardiştilor spre plasticizare sau, în general, spre vizualizare, prin spaţializare, culoare şi jocuri de lumini, proiecţii şi film, cinetică, mişcare scenică sau chiar acrobatica actorului, au salvat teatrul ridicîndu-l din nou, ba făcîndu-l să şi reziste concurenţei cinematografiei şi televiziunii.

Nu încape îndoială că reforma teatrală ca şi în general revoluţia culturală artistică de la finele secolului 19, s-a adîncit în toată societatea epocii maşiniste. Ceea ce s-a reflectat pe planul artei dramatice atît prin evoluţia literaturii sale de la romantism la naturalism, simbolism, expresionism, etc., prin directa influenţare a scenografiei de către mişcările plastice moderne, cum au fost mai ales simbolismul şi expresionismul; prin înrîuririle pe care curentele filozofice moderne aveau să le exercite asupra autorilor şi regizorilor, cît şi prin renovarea întregii ambianţe a spectacolului. Pe această linie s-au înscris şi tentativele de inovare a arhitecturii, mai întîi prin părăsirea teatrului de curte din secolul 18, împărţit în parter, loji şi galerie, oglindind ierarhia feu-

Scanned with OKEN Scanner

dală, şi mergînd apoi pînă la înlăturarea barierelor dintre spectacol şi spectatori, prin „dinamitarea vechii cutii optice" a scenei şi includerea publicului „... în teatru ca pe o forţă vie a acţiunii scenice" — după expresia regizorului comunist german Erwin Piscator. Unul din creatorii teatrului de mase, al „Teatrului politic", el a fost şi un principal promotor al tehnicii scenice moderne, domeniu de mare însemnătate. Impactul ei asupra spectacolului a fost şi este covîrşitor: începînd cu lumina electrică, introdusă acum mai bine de un secol în teatrul ducal din Meiningen şi pînă la actualele mari orgi electronice de lumină sau chiar la folosirea razelor laser; începînd cu complicatele maşinării din primele decenii ale secolului 20, pînă la actualele instalaţii mecanice-electronice ce îngăduie practic orice fantezie; de la mişcarea turnantă, pînă la cea în toate sensurile spaţiului, a platoului scenic şi pînă la rotirea, ridicarea sau coborîrea întregului stal cu spectatori sau la transformarea radicală, pe cale mecanică-automată, a sălii, chiar în timpul spectacolului, de la jocurile de lumină, pînă la proiecţiile cinematografice, etc. „Nu este întîmplător faptul — spune Piscator — că tocmai în epoca în care progresul tehnic a depăşit de departe toate celelalte realizări are loc şi un proces de tehnicizare a scenei. Şi tot atît de puţin întîmplător este şi faptul că această perfecţionare tehnică a scenei a primit un impuls tocmai din partea în care se situează opoziţia faţă de ordinea socială existentă. Revoluţiile spirituale şi sociale au fost întotdeauna strîns legate de revoluţiile tehnice. Transformarea funcţiei teatrului nu era nici ea de conceput fără o modificare tehnică a aparatajului scenic". Totuşi, nici tehnica nu poate deveni un mod autonom de expresie teatrală, aşa cum a preconizat *futurismul**.

Începuturile renovării teatrului l-au făcut mai ales regizorii. Printre predecesorii imediaţi ai mizanscenei moderne s-au aflat germanii care se străduiseră să realizeze *spectacolul-sinteză*. O experienţă timpurie a fost făcută la teatrul din Düsseldorf, între 1834 şi 1837, de autorul dramatic şi regizorul Karl Lebrecht Immermann. El a folosit din nou scena „în pinten", cu proscenium şi fără culise laterale, de tip elisabetan şi a încercat o nouă interpretare a pieselor lui Shakespeare, urmărind caracterul istoric al spectacolului. Mai importantă a fost însă activitatea compozitorului Richard Wagner, care şi-a fondat teoretic concepţia despre spectacolul-sinteză, încă de pe la 1850.

Dar actul de naştere al regiei şi al scenografiei moderne s-a scris la teatrul din Meiningen — 1870—1890 — fundat de ducele Georg II de Saxa-Meiningen, mecena, regizor şi scenograf pasionat. Ajutat de actorul şi regizorul Ludwig Chronegk, el a pus în scenă o serie de spectacole, de la Shakespeare la von Kleist, cu o minuţiozitate în pregătirea documentară şi o precizie a detaliilor ce frizau reconstituirea istorică. Şi aceasta atît în ceea ce priveşte decorurile şi costumele, cît şi atmosfera generală. La Meiningen s-au făcut de asemenea primele montări moderne cu figuraţie foarte numeroasă, manevrată în mişcări scenice expresive, s-a cultivat un joc natural şi s-au făcut o serie de alte inovaţii scenice. Astfel s-au înlocuit decorurile pictate, bidimensionale, cu cele construite, tridimensionale. Scena era de tip realist, cu cadru interior, obţinîndu-se o mare spaţialitate şi prin tot felul de practicabile: scări, terase, balcoane, etc. Teatrul din Meiningen a înrîurit mult scena germană, pînă la Reinhardt, ce va dezvolta la maximum mişcarea maselor de figuranţi, în spectacole uriaşe, adevărate „superproducţii"; precum şi toată Europa, în urma turneelor întreprinse şi, mai ales, pe Antoine şi Stanislavski.

Faza următoare a mişcării s-a desfăşurat în Franţa, pe linia dramaturgiei realiste, de nuanţă naturalistă, a lui Hauptmann, Strindberg, Wedekind ş.a. Cel ce a creat conceptul naturalist al spectacolului, adevărată echivalenţă a unei

Scanned with OKEN Scanner

„Felii de viață", a fost André Antoine fondatorul lui „Théâtre Libre" (Teatrul liber), ce a funcționat la Paris între 1887 și 1896. Figură de mare suprafață artistică dominînd scena europeană de la finele secolului 19, Antoine s-a afirmat, înainte de toate, prin opoziția sa față de teatrul academist (clasicizant sau romantic întîrziat), ce se artificializase total. Creînd într-o mică sală, cu un colectiv de debutanți, ceea ce s-ar numi azi un studio experimental, el a pornit la reforma jocului actoricesc, pe care l-a impus cît mai natural, atît în vorbă, cît și în mișcare. Primele mari succese, interpretări din Tolstoi sau Ibsen, aduceau inovații semnificative: actorii se comportau ca în viață, întorcînd chiar spatele publicului (lucru nemaivăzut), spectacolul admițînd chiar „convenția celui de al patrulea perete", ce izolează mental scena de public, favorizînd „trăirea integrală" a rolului de către actor, după expresia lui Stanislavski. Ceea ce va fi, mai ales, contestat apoi de toți reformatorii căutînd, dimpotrivă, să înlăture barierele dintre spectatori și spectacol. Naturalismul lui Antoine s-a manifestat poate mai exagerat în scenografie. Tendința de a reface pe platou ambianța vieții, cu costume și obiecte de uz curent, ba pregătind chiar, de exemplu pe foc adevărat, mîncare ce mirosea în sală, etc., a desființat de fapt orice convenție artistică. Dealtmineri această totală confuzie, între artă și realitate, pe care o producea, în ultimă analiză, mizanscena lui Antoine, a și fost motivul de căpetenie al reacției antinaturaliste ce a urmat, direcție reprezentată în primul rînd de teatrul simbolist. Totuși, influența lui Antoine s-a exercitat în multe țări din Europa (prin București turneul Antoine a trecut în 1894), unde au luat ființă „Teatre libere", ca în Anglia, Danemarca ș.a., „Freie Bühne" din Berlin, înființat în 1890 de Otto Brahm, și a influențat „Teatrul de artă" din Moscova, al lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. O contribuție hotărîtoare la dezvoltarea scenografiei moderne — prin ridicarea ei la o înaltă treaptă artistică —, a adus-o teatrul simbolist. Faptul s-a datorat atît poetului Paul Fort — creatorul acelui „Théâtre de l'Art", în 1891, la Paris — și colaboratorului său, actorul și regizorul Lugné Poë-ce-și va deschide pe cont propriu „Théâtre de l'Oeuvre" —, cît și unora din cei ce le-au realizat decorurile, poate primii pictori mari din istorie care au făcut scenografie, ca norvegianul Munch, sau francezii Vuillard, Sérusier, Redon, Denis, Bonnard, Toulouse-Lautrec ș.a. Pe linia generală a simbolismului teatrul înlocuia, înainte de toate, conceptul descriptiv-reprezentativ, prin cel „sugestiv", înclinînd spre stările misterioase, difuze, spre mit poetic și vis, creînd, într-un cuvînt un univers neoromantic. Mizanscena simbolistă căuta o simplificare generală a ambianței, în favoarea unei cît mai mari capacități de sugestie. Unul din pictorii ce au colaborat la teatrul lui Fort socotea că „Decorul trebuie să fie o pură ficțiune ornamentală care să întregească iluzia și să realizeze acordul dintre culoare și linii, pe de o parte și textul dramatic, pe de altă parte". În același spirit au fost concepute și costumele: ele erau nu numai armonizate cu ansamblul, dar și „create", inventate în spirit teatral-decorativ și nu în cel al reconstituirii istorice sau al vestimentației uzuale. Costumele teatrului simbolist sînt de aceea și primele desenate de pictori. Fort și Lugné-Poë au mai adus și alte inovații scenice, ca folosirea perdelelor luminate de reflectoare colorate (tehnică dezvoltată pe la 1898 de dansatoarea americană Loie Fuller), căutarea efectelor de clarobscur, întunecarea totală a sălii, în vreme ce scena rămîne luminată (lucru de asemenea nou), despărțirea unei părți din fundul scenei cu o perdea, spre a fi folosită apoi ca o continuare, a spațiului scenic — ceea ce se va numi apoi „decor dublu" —, utilizarea planelor înclinate, cea a perdelelor transparente prin care se văd siluetele actorilor, etc.

Tiparul executat sub comanda nr. 71508 la Combinatul poligrafic

Impactul simboliştilor asupra mişcării scenice a fost neobişnuit atît în Franţa, cît şi în afara ei. Turneele lui Lugné-Poë în multe ţări (a fost şi la Bucureşti în 1906) au răspîndit noua concepţie care, cu toate punctele sale vulnerabile, rămîne în mare măsură la baza teatrului contemporan.

Mişcarea ce a beneficiat poate cel mai mult de experienţa simbolistă a fost cea rusească, atît prin Teatrul de artă fundat la Moscova în 1898 de Konstantin Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, cît şi apoi prin *Baletele ruse** ale lui Serghei Diaghilev. Marea calitate a conceptului stanislavskian a constat în complexitatea, diversitatea sau chiar eclectismul metodelor de expresie, în marea sa putere de adaptare la temă şi, mai ales, de înnoire. Astfel, compania s-a născut sub dubla influenţă a şcolii din Meiningen şi a naturalismului lui Antoine, pentru ca să fie apoi puternic înrîurită de simbolism şi chiar de novatori îndrăzneţi ca Craig. Iar scenografia a fost special înrîurită de mişcarea plastică rusească de la finele secolului 19, inspirată şi ea în mare măsură din tradiţie şi folclor, ca de exemplu gruparea *Mir Iskusstva**. Plastica scenei stanislavskiene a fost în general foarte variată, în funcţie de piesă. Mulţi istorici ai teatrului deosebesc patru tendinţe mari din acest punct de vedere. Prima ar fi reconstituirea exactă a ambianţei — istorică sau nu — pe linia şcolii din Meiningen, din care au rămas vestite montările pieselor lui Gogol sau Tolstoi. A doua tendinţă se situează pe direcţia fantasticului, prin metode de mare inventivitate şi aparataj scenic, ca de exemplu mizanscena „Clopotului scufundat" de Hauptmann sau cea a „Păsării albastre" de Maeterlinck. A treia tendinţă ar fi cea simbolistă, caracterizînd de exemplu montarea pieselor lui Ibsen şi, în sfîrşit, a patra, cea social-politică-naţională, care s-a ilustrat fie în piesele lui Strindberg, fie în patetismul dramaturgiei lui Gorki (cum a fost mai ales „Azilul de noapte"), fie în lirismul dramatic cehovian.

La începutul secolului 20 scenografia se orientează, în general, mereu mai mult spre convenţia scenică, spre sugestie şi simbol, spre simplificarea şi concentrarea modalităţilor de expresie, într-un cuvînt spre o sinteză teatrală autonomă, creată şi guvernată de regizor. Totodată se accentuează şi dihotomia apărută, cum s-a văzut, înainte de 1900, dintre partizanii decorului construit (printre care se vor afla de aici înainte şi mulţi arhitecţi, seduşi de scenografie), pe de o parte şi pe de alta, pictorii. Ei aduc în decor şi costum, înainte de toate, culoarea, gustul pentru tonurile pure, luminoase, raporturi complimentare, totul văzut în spiritul modern, esenţialmente bidimensional. Chiar dacă unii consideră că pictorii nu spaţializează destul mizanscena şi că fac deseori doar tablouri de şevalet mărite şi luminate special ca la o expoziţie, neangrenate organic în ansamblul scenic, cele două tendinţe nu mai sînt antagoniste ca în secolul 19, cînd decorul „pictat" repeta iluzionist, în trompe l'oeil, realitatea pe fundale de pînză. Dealtminteri cele două poziţii sînt relativ rar absolute, ele îmbinîndu-se chiar frecvent. Iar aportul picturii moderne în decor şi costum, e inestimabil. Astfel, una din cele mai strălucite pagini ale scenografiei moderne a fost scrisă în cadrul Baletelor ruse şi a celor suedeze, în primele decenii ale secolului 20, de cei mai mari pictori ai vremii. Printre ei s-au aflat majoritatea corifeilor avangardei, începînd cu ruşii aduşi la Paris de Diaghilev, Benois, Bakst, Roerich, Larionov şi Goncearova — şi continuînd cu Picasso, Braque, Matisse, Derain, Utrillo, Rouault, Chagall, Marie Laurencin, Irène Lagut, Sonia Delaunay, Gris, Miró, De Chirico, Picabia, Ernst ş.a.

Cei ce puneau la baza mizanscenei organizarea spaţială au fost mai ales marii reformatori ai teatrului ca Appia, Craig, Fuchs ş.a. Elveţianul Adolphe Appia, printre primii teoreticieni ai spectacolului modern, adept al „artei totale", a

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltat tezele wagneriene încă de pe la 1899 cînd a publicat „Muzica şi mizanscena". El a experimentat apoi, în colaborare cu coregraful Dalcroze, ritmicizarea şi stilizarea mişcării scenice, ajungînd să creeze acele „spaţii ritmice" în care mişcarea actorilor contribuie la organizarea spaţială a scenei. Practica teatrală a lui Appia — de regizor şi scenograf — a fost redusă, ca şi cea a lui Craig dealtminteri. Totuşi el a tras unele concluzii privind mai ales armonia tuturor mijloacelor scenice: de la text şi spaţiu, pînă la joc şi lumină, ce stau la baza teatrului modern. În lucrarea „Actor, spaţiu, lumină, pictură" (1920) Appia analizează mai întîi relaţiile false ce se stabiliseră între vechiul decor „pictat", iluzionist şi actor, deducînd pînă la urmă nevoia unei ierarhii între toate modalităţile de expresie scenică, pe care a consemnat-o într-o „Notă autobiografică". Întîi se situează actorul, apoi vine plantaţia — spunea el — „... după care vine lumina atotputernică. Pe ultimul loc stă pictura, al cărui loc este definitiv subordonat celor trei factori precedenţi. Culoarea nu este doar atributul picturii. Ea priveşte tot atît de bine pe actor (costum şi grimă), cît şi plantaţia şi lumina; lumina prin definiţie. Această ierarhie impune celui ce face mizanscena un ansamblu de rezultate tehnice însemnate, independent de imaginaţia şi de libera sa alegere". Appia a discutat mult despre „... linia de demarcaţie dintre spectacol şi spectatori. Această diviziune — spunea el — poate fi, ocazional, de dorit, dar ea nu trebuie niciodată să rămînă o normă. Rezultă... că amenajarea obişnuită a teatrelor noastre trebuie să evolueze lent către o concepţie mai liberală a artei dramatice. Noi vom ajunge, mai devreme sau mai tîrziu, la ceea ce se va numi *Sala*; un fel de catedră a viitorului care, într-un spaţiu vast, liber şi transformabil, va găzdui cele mai diverse manifestări ale vieţii sociale şi artistice şi va fi prin excelenţă locul unde va înflori arta dramatică...". Pentru aplicarea principiilor sale Appia a suprimat cortina, a renunţat la luminile rampei şi ale rivaltei, înlocuindu-le cu proiectoare mobile, a impus o stilizare foarte geometrală a decoraţiei, redusă exclusiv la combinaţii de linii drepte, verticale, orizontale sau oblice, etc. O sumă din tezele sale, utopice, frizînd „arta dramatică în sine, fără spectatori", rămîn probabil pure speculaţii. Dar majoritatea teoriilor sale asupra organizării spaţiului şi folosirii luminii în spectacol, au exercitat mari înrîuriri asupra mizanscenei şi scenografiei contemporane.

O culme a dezvoltării teoriei mizanscenei — chiar dacă a mers pînă la absolutizarea rolului regiei şi al plasticei scenice, tinzînd să facă din actor doar o „supermarionetă" —, a fost atinsă în opera englezului Edward Gordon Craig pentru care „...Spectacolul ideal ar fi un dans simbolic, în costume simbolice, într-o ambianţă simbolică" — după expresia lui Ferrieri. Fiu al actriţei Ellen Terry, Craig a început să joace din adolescenţă devenind repede una din vedetele repertoriului shakesperian în trupa lui Henry Irving, „Lyceum Theatre". Curînd renunţă însă la actorie pentru mizanscenă şi scenografie, montînd opere clasice de Purcell şi Haendel, stilizînd la maximum spectacolul, prin elemente scenice noi, prin mişcarea figuranţilor cărora le pune măşti ş.a.m.d. Pe baza acestor experimente va apare prima sa lucrare teoretică, „Arta Teatrului" (1905), ce va fi completată apoi cu articolele publicate în revista engleză „The Mask". Cum s-a mai spus, practica sa de regizor şi decorator a fost redusă: cîteva spectacole (1903) de Ibsen şi Shakespeare la Teatrul Imperial din Londra, „Veneţia salvată" de Hofmansthal, montată la Lessing Theater din Berlin, în colaborare cu Brahm, „Hamlet" la Moscova în teatrul lui Stanislavski sau un spectacol de muzică de Bach, la Florenţa, inspirat din pictura de Renaştere italiană şi germană. Totuşi aproape că nu există sector al modernizării spectacolului — de la mişcare, joc şi lumină, pînă la conceptul

Scanned with OKEN Scanner

modular al panourilor scenice interşanjabile — care să nu-şi datoreze naşterea, într-o oarecare măsură, lui Craig.

O contribuţie, deloc neglijabilă, la dezvoltarea teatrului modern au adus-o şi futuriştii italieni: Fillia, Nicola Diulgheroff şi, mai ales, Enrico Prampolini. Pictor, arhitect şi scenograf, cel din urmă a făcut parte şi din grupul francez „Abstracţie creaţie" sau din Novembergruppe de la Berlin, fiind şi autorul „Manifestului futurist al teatrului", publicat (1915) în revista „La Balza" din Messina. Pe linia generală a mişcării Prampolini urmăreşte creaţia unui teatru „dinamic, simultan şi autonom" mai ales prin folosirea „luminii în mişcare" şi chiar prin înlocuirea actorului cu „actorul-gaz", luminiscent. Futuriştii absolutizau tehnica, înlocuind scenografia şi mizanscena cu „scenotehnica", „scenodinamica", ş.a.m.d. Prampolini urmărea de asemenea să creeze o sugestie de maximă spaţialitate, putînd să facă schimbări foarte rapide de decor, prin „scena polidimensională", prevăzută cu extraordinară aparatură mecanică. Futurismul a exercitat importante influenţe asupra teatrului rusesc, cu deosebire asupra *constructivismului** (reprezentat de Tairov şi Meyerhold, iar în film de Eisenstein) şi cu atît mai mult asupra celui italian: teatrul „grotesc" al lui Chiarelli, sau chiar cel al lui Pirandello, precum şi „realismul magic" al lui Massimo Bontempelli.

Regizorul, scenograful şi teoreticianul Anton Giulio Bragaglia a dezvoltat conceptul scenei polidimensionale, prin studiile şi experimentele făcute la „Teatro degli independenti" (Teatrul independenţilor) din Roma, creat de el în 1921. Partea cea mai caracteristică a operei sale constă în teoria „Platoului multiplu", expusă în lucrarea „Del teatro teatrale ossia del teatro" (Despre teatrul teatral sau despre teatru, 1929). Teoria lui Bragaglia depăşea scena tripartită: scenă cu două spaţii laterale — „buzunare" — unde se poate monta cîte un act întreg, ce lunecă apoi pe şine spre scenă, decorul precedent fiind împins în spate. Noua ipoteză imaginează o instalaţie scenică foarte complexă, din şase elemente interşanjabile, fiecare în stare să cuprindă plantaţia unui tablou. Cele şase platouri sînt dispuse astfel: două laterale, flancînd scena, unul dedesubt şi două suprapuse, deasupra ei. Mişcările de alunecare, coborîre sau suire, foarte ingenios concepute tehnic, pot asigura o mare rapiditate schimbărilor de decor precum şi infinite soluţii mizanscenei. La aceste experimente a contribuit în oarecare măsură şi scenograful Ivo Pannaggi.

Consecinţe hotărîtoare în istoria scenografiei moderne au avut şi experienţele regizorilor ruşi, mai tineri ca Stanislavski, în anii dinaintea Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi mai ales după 1918: Evreinov, Vahtangov şi, mai ales, Tairov şi Meyerhold.

Alexandr Tairov, fondatorul „Teatrului de cameră" din Moscova (1914), a fost unul din primii regizori care şi-au luat libertatea de a interveni în textul dramatic, ca şi Meyerhold sau francezul Gaston Baty. Cu toate inovaţiile de pînă atunci, baza teatrului rămăsese firul dramatic al piesei, exprimat cu precădere în text dialogat. Scenografia, lumina, muzica sau dansul, erau încă socotite în mare măsură doar ca arte auxiliare, ornamentale. Tairov scurtează sau chiar modifică textul, în slujba unei expresivităţi superioare sau chiar spre accentuarea unor anume sensuri. Din 1916 el colaborează cu pictoriţa scenografă Alexandra Exter la precizarea conceptului de „Teatru sintetic", în care decorurile, costumele, actorii şi mişcarea se integrează într-un ansamblu unitar, armonios şi, mai ales, dinamic. Producţia „Teatrului de cameră" dintre 1916 şi 1920 a reprezentat un laborator în care conceptul scenic a evoluat de la faza futuristă spre cea constructivistă. Cea mai amplă experienţă a făcut-o Tairov însă după revoluţie, cînd se schimbă, înainte de toate publicul.

Scanned with OKEN Scanner

Mărindu-şi grupul colaboratorilor scenografi cu pictorul Yakulov şi, printre alţii, cu unul dintre primii arhitecţi ce au făcut decoraţia teatrală, Alexandr Vesnin (toţi constructivişti), Tairov se străduie să-şi adapteze mizanscena la cerinţele noului public: masele populare. Astfel el tinde să transforme teatrul într-un act de viaţă cotidiană, care să pună probleme cotidiene, într-un limbaj şi o ambianţă cotidiană, unde să desfiinţeze practic distanţa dintre spectacol şi spectatori. Opera lui Tairov a contribuit mult la constituirea conceptului de „Teatru în cerc" sau „Teatru rotund", unde spectacolul se desfăşoară în mijlocul publicului, înconjurat de spectatori, ce va fi apoi dezvoltat de Meyerhold, Syrkus sau Okhlopov.

Constructivismul a favorizat în general dezvoltarea teatrului. Figura centrală a mişcării, pictorul şi designerul Vladimir Tatlin, făcuse decoruri şi costume încă din 1911—1913, în viziune expresionistă, prin 1923 punînd în scenă spectacole constructiviste la Muzeul culturii artistice din Moscova şi va continua să facă scenografie în deceniul al patrulea. Tot aşa şi pictorul Kasimir Malevici, creatorul suprematismului, a făcut pe la 1913 decoruri şi costume la Teatrul Luna Park din Sankt-Petersburg. Iar Yakulov, în afară de Tairov, a colaborat şi cu Diaghilev. Baletul „Pasul de oţel", pe muzică de Prokofiev şi în coregrafia lui Serge Lifar (1929, Paris), pentru care pictorul a făcut nu numai decoruri şi costume ci şi libretul şi mizanscena, a fost unul dintre cele mai caracteristice spectacole constructiviste. Dar mizanscena constructivistă prin excelenţă a creat-o Vsevolod Meyerhold, figură de prim ordin a teatrului avangardist rus şi sovietic. El şi-a făcut ucenicia ca actor, din 1898, în trupa lui Stanislavski, pe care-l părăseşte în 1902, lucrînd în provincie. În 1905 este rechemat la Moscova, unde fostul său maestru îi încredinţează conducerea „Studio-ului", filială experimentală a „Teatrului de artă". Dar îndrăznelile tînărului avangardist provoacă un nou conflict cu Stanislavski şi Meyerhold acceptă propunerea Verei Komisarievskaia, montînd în stagiunea 1906—1907 la „Teatrul dramatic" din Sankt-Petersburg, într-o viziune nouă, o serie de piese de Ibsen, Maeterlinck, Andreev sau Wedekind. El înlocuieşte decorurile cu panouri, proiectează lumini mişcătoare pe actorii imobili, stilizează jocul actorilor pînă la abstracţie şi reorganizează fundamental spaţiul scenic, aducînd spectacolul cît mai mult pe proscenium. Între 1908 şi 1917 Meyerhold parcurge o etapă fundamentală a carierei sale, punînd în scenă la teatrele oficiale „Tristan şi Isolda" de Wagner, „Don Juan" de Molière sau „Bal Mascat" de Lermontov, spectacole memorabile care-l consacră definitiv. În acea perioadă el s-a inspirat şi din teatrul japonez NÔ şi din vechea „Commedia dell'arte" sau din experienţele pe care le făcea la Paris, concomitent, Diaghilev cu Baletele ruse, afirmîndu-se tot mai hotărît împotriva concepţiei lui Stanislavski. Tot pe atunci i-au apărut şi primele lucrări teoretice: „Istoria şi tehnica teatrului" (1907) sau „Teatrul de bîlci" (1912). Revoluţia a însemnat pentru Meyerhold începutul perioadei de apogeu. El devine din 1918 primul regizor al puterii sovietice instaurate în Rusia, debutînd chiar la aniversarea primului an de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, cu montarea piesei lui Maiakovski, „Misteria Buf". Spiritul constructivist pe care-l inaugurează acum îl va fundamenta teoretic în „Actorul viitorului şi biomecanica", lucrare publicată în 1922. Scena meyerholdiană este cît mai neutră, populată de structuri arhitecturale convenţionale, scări, plane înclinate, platouri turnante, covoare rulante, serpentine, roţi mişcătoare, ascensoare, etc. El se inspiră din tehnici acrobatice, de circ şi foloseşte fondurile muzicale spre realizarea jocului „biomecanic" ce putea, în extremis, să facă din actor un fel de „supermarionetă". În lucrările teoretice ce au urmat, ca „Folosirea

Scanned with OKEN Scanner

actorului" (1922), „Profesorul Boubous şi problemele puse de un spectacol pe o muzică" (1925) şi „Arta mizanscenei" (1927), sau în conferinţele sale privind „Reconstrucţia teatrului" (1930), Meyerhold pledează mereu mai mult atît pentru libertatea regizorului, cît şi pentru rolul creator pe care trebuie să-l capete colaborarea dintre scenă şi public.
Opera lui Meyerhold a influenţat covîrşitor scenografia ca şi, în general, teatrul mondial. Deşi legăturile cu Uniunea Sovietică erau pe atunci mai restrînse, experienţele sale au fost rapid cunoscute. De atunci se poate spune că nu există ţară în care mizanscena să nu fi încercat sau aplicat cel puţin unele din principiile sale.

La înlăturarea barierelor dintre scenă şi public, pentru un teatru „popular", „de mase", pentru „Teatrul politic", a contribuit în mod important şi şcoala germană de regie, reprezentată mai ales de Fuchs, Reinhardt şi Piscator. Georg Fuchs, fondatorul lui „Künstler Theater" (Teatrul artistic) la München (1907) în colaborare cu pictorul şi scenograful *secesionist** Fritz Erler, din grupul de la revista „Jugend", modifică radical conceptul clasic al „scenei italiene". Ei dădeau o mare pondere spaţiului din proscenium, pentru a apropia cît mai mult publicul de actori, creînd astfel principiul „scenei-relief". Concepţia lui Fuchs s-a ilustrat printr-o mizanscenă şi o scenografie cît mai epurate de încărcătura ornamentală, concentrate şi expresive, tinzînd la „reteatralizarea teatrului". El a contribuit de asemenea la patrimoniul teoretic al teatrului, prin lucrări cum sînt „Scena viitorului" sau „Revoluţia teatrului".

Cel ce a dominat însă teatrul german din toată Europa Centrală, peste un sfert de veac, exercitînd mari înrîuriri asupra întregului teatru mondial, a fost Max Reinhardt. După ce-şi face ucenicia ca actor în Berlin, sub direcţia lui Brahm la „Freie Bühne", el devine în 1903 director la cabaretul „Schall und Rauch" (Sunet şi fum), pe care-l transformă apoi în „Kleines Theater" (Teatrul mic), unde se afirmă prin montări originale ca „Azilul de noapte" de Gorki. În 1905 el era deja atît de apreciat ca regizor încît e numit directorul prestigiosului teatru berlinez „Deutsches Theater" (Teatrul german). Reinhardt nu a fost propriu-zis un creator de stil, ci un mare făuritor de spectacole, de cameră sau grandioase, dar cu cele mai expresive mijloace. Ca poziţie el a fost mai repede eclectic, plecînd atît de la conceptul lui Craig sau al lui Fuchs, preluînd toate inovaţiile tehnice din acea vreme, cît şi în bună parte de la expresionism. Dealtminteri el e cel ce a pus în scenă, în 1917, prima piesă de teatru expresionistă: „Der Bettler" (Cerşetorul) de Sorge. El a întruchipat tipul regizorului ce conduce absolut spectacolul, dînd cele mai amănunţite indicaţii, atît actorilor, cît şi scenografilor, costumierilor, maşiniştilor, tehnicienilor, etc. Astfel, deşi unii din decoratorii cu care a lucrat erau artişti foarte talentaţi, amprenta lui Reinhardt domina întreaga viziune a spectacolului. El folosea mari mijloace tehnice: scenă turnantă, decor construit, foarte spaţializat, practicabile diverse, scări monumentale ce dădeau spectacolului o dominantă verticală, mari mişcări cu numeroşi figuranţi, muzică şi, mai ales, o căutată şi complexă folosire a clarobscurului de tip rembrandtian. Dar faima lui Reinhardt s-a datorat în special spectacolelor de masă, superproducţii cu mare figuraţie, montate în săli cuprinzînd mii de spectatori. Seria a început cu „Oedip-rege" de Sofocle la circul Schumann din Berlin în 1910; apoi în 1911 „Miracolul", un spectacol fără text, de Reinhardt, inspirat dintr-o legendă medievală, cu muzică de Humperdinck, montat în vasta sală Olympia din Londra, transformată ad-hoc, prin decoraţie, într-o mare catedrală gotică. Spaţiul scenic era amenajat şi aici în centrul sălii, spectatorii înconjurînd spectacolul. Mai tîrziu, în 1919, el a prezentat „Orestia" de Sofocle în faţa a cinci

Scanned with OKEN Scanner

mii de spectatori, la noul „Grosses Schauspielhaus" (Teatrul mare) din Berlin, realizat prin transformarea circului Schumann de arhitectul Poelzig. Şi, în acelaşi an, piesa „Jedermann" de Hofmansthal, montată ca un mister medieval în aer liber, pe treptele şi în faţa catedralei din Salzburg, cu prilejul inaugurării Festivalurilor internaţionale ale teatrului. Din păcate, ca atîţia alţi artişti germani, Reinhardt a trebuit să-şi părăsească ţara în 1933, din cauza terorii hitleriste, plecînd în S.U.A.

A treia mare figură a teatrului german din prima jumătate a secolului 20 a fost Erwin Piscator, artist angajat politic. El şi-a început cariera în 1919 la „Proletarisches Theater" (Teatrul proletar) din Halensee, Berlin, fundat de partidele politice de stînga, iar în 1924 devine regizor la „Volksbühne" (Teatrul poporului), unde se afirmă ca un inovator îndrăzneţ. În spiritul convingerilor sale comuniste el urmăreşte să facă o artă politică, cu cele mai eficace mijloace şi se manifestă de la început împotriva expresionismului — dominant pe atunci în Germania şi chiar în opera unora din cei mai apropiaţi colaboratori ai săi, ca pictorul şi desenatorul Georges Grosz. El preciza că nu urmăreşte să „şocheze" publicul ci să-l „convingă", motiv pentru care spectacolul trebuie să „...se sprijine pe mărturia documentelor". Totuşi modalitatea realist-expresivă, uneori chiar didactică, a operei lui Piscator, n-a fost în afara mişcării moderniste. La fel se poate spune şi de Bertold Brecht, dealtminteri, alt creator de teatru politic, ce socotea că reprezentaţia trebuie să fie o şcoală a lucidităţii critice şi că „trebuie combătută orice magie, orice...încercare de hipnotizare a spectatorului". Şi la unul şi la altul se deslușesc atît elemente de tip expresionist, cît şi de tip constructivist, mai ales în decoraţie: structuri metalice din ţevi, împărţirea scenei în mai multe compartimente, alăturate sau suprapuse, rampe, punţi mobile, covoare rulante, platouri turnante, jocuri de lumini, proiecţii etc. Perioada de apogeu a lui Piscator începe în 1927, odată cu crearea lui „Piscator Bühne" (Teatrul Piscator) la Berlin, unde organizează un colectiv de primă calitate artistică, atît ca actori, cît şi ca regizori şi scenografi. Printre aceştia din urmă s-au aflat, în afară de Grosz, John Heartfield (unul din creatorii fotomontajului), Reinhold Schön, Edward Suhr şi, mai ales, Traugott Müller, ce lucra şi la clasa lui Schlemmer de la *Bauhaus**. Piscator înfiinţează de asemenea un studio ce pregătea actorii în toate direcţiile, pînă la mişcarea scenică şi gimnastică, teoria „biomecanică" a lui Meyerhold fiind bine cunoscută. În sfîrşit, teatrul dispunea poate de cele mai moderne aparaturi scenice ale vremii, deşi Piscator era nemulţumit. Părerile sale despre cum trebuie construit un teatru — ca o mare maşină oferind absolut toate posibilităţile mizanscenei — s-au oglindit în vestitul proiect al „Teatrului — total", conceput de Walter Gropius pentru Piscator, de care se va mai vorbi. Cariera lui Piscator va fi şi ea din nenorocire întreruptă de instaurarea nazismului în 1933, cînd emigrează, revenind în Germania abia după 1950.

Un rol deosebit în dezvoltarea scenică modernă l-a avut şi secţia de teatru a şcolii Bauhaus, condusă de sculptorul, scenograful şi, în general, creatorul de structuri pentru spectacole, Oskar Schlemmer. Sistemul pedagogic al lui Schlemmer era dominat de conceptul acelei „Gesamtkunst" în virtutea căruia majoritatea spectacolelor studiate foloseau toate modalităţile, inclusiv dansul şi muzica, pe de o parte. Iar pe de altă parte el se înscria în tendinţele generale ale şcolii, axate pe cele mai noi curente plastice, de tip funcţional, constructivist şi era puternic influenţat de viziunea unor profesori ai şcolii, mari pictori ca Klee şi Kandinski, sau a unor elevi ca Albers. Nu trebuie uitat de asemenea că pînă la Bauhaus nu a existat nici un sistem pedagogic organizat, pentru pregătirea scenografilor. Dealtminteri interesul pentru teatru

Scanned with OKEN Scanner

s-a manifestat şi la alţi profesori ai şcolii. Astfel Kandinski a făcut în 1928, la „Teatrul Friedrich" din Dessau, mizanscena, decorurile şi costumele pentru reprezentarea „Tablourilor dintr-o expoziţie" de Mussorgski, spectacol axat mai ales pe culoare şi jocuri de lumini, acompaniate de fondul muzical, scenele cu dans fiind foarte puţine. Pe alte direcţii, Molnar Farkas a conceput în 1924 un teatru în formă de U, o combinaţie de trei, patru scene de tip constructivist; Andreas Weininger a proiectat „Teatrul sferic", Gropius „Teatrul total", iar Joost Schmidt, în 1925, o „Scenă mecanică".

Un aport deosebit la teoria teatrului modern, pe linia funcţională a specializării tipului de spectacol de la reprezentaţia dominant acustică sau spaţială, pînă la cea didactică, l-au adus francezii Edouard Autant şi Louise Lara. Perseverentele lor cercetări întreprinse între 1916 şi 1951 în „Laboratorul de teatru" de la 66, rue Lepic, Paris, au tins la reînnoirea şi diversificarea „. . . tuturor domeniilor de cercetare; care, prin soluţia fiecărei probleme puse... (să ducă)... la stabilirea ordonată a unei concepţii de *structură dramatică*, fiecare realizare acordîndu-se cu subiectul său". Astfel ei au ajuns, în general, la cinci principii dramatice: *Teatrul choreic*, dominat de valori sonore, pentru care s-au studiat condiţii speciale acustice; *Teatrul spaţiului*, în care se desfiinţează distincţia dintre spectacol şi spectatori, soluţie „în cerc" inspirată lui Autant de *teatrul simultan* al polonezului Syrkus, la care s-a adăugat un cerc exterior de oglinzi; *Teatrul de cameră* dominat de un principiu dramatic extrem — „teatrul reflexiunii absolute" — unde fiecare spectator e izolat într-o loje; sau *Teatrul cărţii* şi *Teatrul universitar*, cu funcţii dominant didactice. Marile experimente realizate în regia şi scenografia primelor trei-patru decenii ale veacului au avut un caracter atît de cuprinzător încît nu şi-au pierdut valabilitatea pînă azi. Sau, cum spune Yves Bonnat, „... nici una din ele n-a atins încă un asemenea grad de saturaţie, încît să nu ne mai putem referi la ele pentru a crea ceva nou". Într-adevăr, cadrele stilistice sau structurile scenice create şi experimentate de „monştri sacri" ai teatrului din prima jumătate a secolului 20 îngăduie o nespusă varietate de modalităţi, capabile să ofere atît fiecărui gen sau chiar fiecărei piese, cît şi fiecărei personalităţi artistice, soluţii potrivite. Dihotomia decor construit — decor pictat a devenit acum literalmente decor constructivist — decor pictural, modalităţi mereu mai frecvent şi mai armonios împletite. Totuşi în mare se pot deosebi unele tendinţe stilistice actuale, dominante în creaţia unor regizori sau scenografi. Polonezul Zenobius Strzelecki a încercat să precizeze unele din aceste direcţii contemporane. Astfel, după el, Karl von Appen, primul scenograf al companiei „Berliner Ensemble" fundată de Brecht, ar fi principalul reprezentant al unui *naturalism sintetic* dealtminteri în perfect acord cu teatrul brechtian. Curentul ce domină, în general, scenografia poloneză ar fi supernaturalismul cu tendinţe simboliste, tendinţe reprezentate de J. Szaina şi W. Krakowski, iar în Franţa scenografii fie că stau pe poziţii mai raţionale, analitice, ca René Allio (de la „Théâtre de la Ville", Teatrul Municipal, Paris), fie că sînt atraşi de facturi primitive, de forme simple şi dinamice, ca M. Raffaëlli. În Cehoslovacia Strzelecki descifrează mai ales un caracter neonaturalist, în decoraţia lui L. Vychodyl, V. Suchanek, V. Sramek sau St. Hudak. Iar în U.R.S.S. scenografia ar fi mai puţin pregnant caracterizată. Totuşi el deosebeşte un curent sovietic realist expresiv, reprezentat de A. Bossulaiev, N. Shifrin sau N. Zolotariev (scenograf şef la Teatrul Mare Academic al U.R.S.S.) şi un altul de factură mai dezlegată şi un caracter mai sintetic, tipic pentru E. Stenberg (decoratorul şef al Teatrului Academic Vl. Maiakovski, Moscova) şi D. Borovski (decorator şef la Teatrul de dramă şi comedie Taganka, Moscova).

Scanned with OKEN Scanner

Fireşte că aceste aprecieri nu privesc totalitatea actualelor poziţii artistice din scenografie. Un număr relativ mare de decoratori sînt puternic înrîuriţi de mişcarea plastică generală de azi. Aşa ar fi cehul J. Svoboda, colaboratorul regizorului Otomar Kreiča, ce realizează o scenografie cinetică de tip op-art, prin formele abstracte, geometrale, prin dominanta alb negru, prin iluzionismele folosite, etc. Tot aşa apar influenţele directe ale suprarealismului, mai ales în scenografia de film.

Dominante într-o bună parte a decoraţiei de teatru sînt şi tendinţele neoconstructiviste: larga folosire a unor structuri generale abstracte, în care se montează obiecte sau fragmente de arhitectură, concepute ultrarealist.

Pe de altă parte însă, o mare parte a mizanscenei contemporane pune mereu mai puţin preţ pe scenografie, în sensul curent al noţiunii; fie că socoteşte decoraţia marginală, ca la Living Theatre din New York, fie că îşi axează eforturile mai ales spre organizarea întregului spaţiu arhitectural. În această categorie se înscrie şi scenograful J. Gurovski, colaboratorul regizorului polonez Grotowski, ale cărui eforturi se îndreaptă aproape în totalitate spre organizarea spaţiului rezervat spectatorilor şi actorilor, în funcţie de rolurile lor reciproce: comuniune, observaţii, izolare. *Teatrul laborator* al lui J. Grotowski — unul din cei mai îndrăzneţi experimentatori scenici de azi — se înscrie pe cea mai generală tendinţă actuală, de a implica spectatorul în creaţia spectacolului, teză emisă şi experimentată încă de Meyerhold. În mizanscena lui Grotowski problema fundamentală rămîne felul cum se desfăşoară traiectoria reprezentaţiei printre spectatori. De aceea scaunele sînt aşezate aparent fără vreo ordine prestabilită. În realitate însă organizarea lor e savant şi precis concepută, după scheme ce obligă actorii să evolueze printre scaune, acţionînd direct asupra spectatorilor şi antrenîndu-i în reprezentaţie. Dar toate aceste experienţe se fac într-un teatru foarte mic, cu un public foarte redus, spectacolul adresîndu-se unei elite şi depinzînd de cultura artistică a acestuia. Dimpotrivă, montarea piesei „1789" de autoarea franceză Ariane Mnouchkine şi, mai ales, mizanscena regizorului italian Luca Ronconi pentru „Orlando furioso", privesc mase mari de spectatori, tinzînd la integrarea teatrului în viaţa cotidiană urbană, *teatrul de stradă*, *teatrul cotidian*, la originea căruia se află încă tezele lui Tairov.

Dar reforma radicală a decoraţiei sau, mai exact, totala libertate de concepţie a „structurilor spaţiale scenografice", nu se poate obţine fără o adevărată revoluţie a arhitecturii teatrale. Ea a devenit de aceea cea mai dezbătută problemă, nu numai a mizanscenei ci şi, în general, a spectacologiei. Totuşi, marea majoritate a teatrelor din lume, chiar şi multe din cele mai recent construite sînt de tip italian. Una din primele reforme din istoria arhitecturii postrenascentiste a fost creaţia scenei tripartite, anunţată într-un fel încă de la finele secolului 18, de proiectul lui C. N. Cochine şi experimentată printr-un fel de lărgire a scenei de C. Morelli, la teatrul din Imola (Italia). Unul din primele proiecte moderne de scenă, propriu-zis tripartită, a fost cel din 1908 al lui Fuchs. Dar constructorul primei scene de acest fel avea să fie belgianul Henri Van de *Velde**, arhitect pasionat de noile experimente teatrale, admirator al lui Craig şi care proiectase mai multe teatre pentru Weimar şi Paris, fără să fi avut însă şansa de a le realiza. Teatrul ridicat de Van de Velde în 1914 la Köln, în cadrul expoziţiei *Deutscher Werkbund**, reprezenta probabil cel mai modern teatru al vremii care, în afară de cele două „buzunare" laterale ale scenii, mai avea: platou turnant, orizont circular şi sala în amfiteatru. Scenă tripartită a avut apoi şi teatrul construit în 1925 de Auguste şi Gustave Perret la Expoziţia internaţională a artelor

Scanned with OKEN Scanner

decorative din Paris. Dar teatrele acestea rămîneau de tip italian. O operă neobişnuită a fost „Teatrul mare" din Berlin, construit de Hans Poelzig după indicaţiile lui Reinhardt prin transformarea unui circ, cum s-a văzut, în spirit elisabetan: scena italiană era continuată cu un mare proscenium ce pătrundea adînc, ca un „pinten", în sala semicirculară, cu gradene şi acoperită de o grandioasă cupolă cu „stalactite" — lucrare specific expresionistă.

Primele proiecte ce revoluţionau cu adevărat arhitectura teatrală s-au făcut, cum s-a văzut, la Bauhaus. Dintre ele, fundamental a fost cel al lui Gropius, atît pentru variatele posibilităţi oferite mizanscenei, cît şi pentru că nu era utopic. Din păcate însă proiectul, executat în 1927 după ideile şi pentru teatrul lui Piscator, nu s-a putut înfăptui. Descrierea excepţional de clară şi sugestivă pe care ne-a lăsat-o arhitectul evocă un teatru uimitor, cu posibilităţi scenice ce par a ţine de domeniul fanteziei, cuprinzînd nenumărate invenţii, pe atunci brevetate, cum nu s-a realizat de fapt nici pînă azi, iar în concluzia acestuia, Gropius preciza: „Teatrul pe care l-am descris este o mare maşină, spaţială, mulţumită căreia directorul de scenă poate să-şi modeleze opera aşa cum doreşte şi să dea astfel întreaga măsură a puterii sale de creaţie". Deşi nu s-a construit, conceptul *Teatrului total* a exercitat înrîuriri serioase asupra arhitecturii contemporane. S-au construit săli cu un spaţiu scenic central, total înconjurat de gradene, ca marele „Teatru filarmonic" de la Berlin, proiectat de arhitectul Hans Scharoun în 1963. Alte teatre sînt programate pe cele trei poziţii scenice principale: italiană, elisabetană sau centrală —, ca sala mică a noului „Teatru naţional", unde schimbările se fac mecanizat şi rapid sau ca la sala de la Grădina Icoanei a „Teatrului Bulandra", mai de mult amenajată, ambele din Bucureşti. În sfîrşit s-au încercat şi teatre ce reprezintă un mare spaţiu liber cu numeroase posibilităţi de instalaţii scenice, ca recenta amenajare a teatrului „Chaillot" din Paris.

Un tip arhitectural ce-şi capătă mereu noi adepţi, deoarece satisface într-o măsură relativ mare aspiraţia mizanscenei de a apropia cît mai mult reprezentaţia de spectatori, este şi cel numit „Teatru în cerc" sau „rotund", reeditînd pînă la un punct antica soluţie a circului. Unul din primii experimentatori moderni ai acestei dispoziţii scenice a fost, cum s-a văzut, Reinhardt. După primul război mondial au apărut soluţii noi. Astfel, în 1920, Louis Jouvet a schiţat principiile unui teatru rotund în care scena inelară, cu un pinten-proscenium, cuprindea amfiteatrul cu gradene ce era, la rîndul său, rotativ. Dar vienezul Alfred Bernau — directorul companiei „Deutsches Volkstheater" (Teatrul german al poporului) — patentase încă din 1914 o „Instalaţie teatrală cu scenă inelară rotativă". Inspirat de acesta precum şi din practica sa de scenograf şi colaborator a lui Reinhardt, alt vienez, arhitectul Oskar Strnad a terminat, tot în 1920, proiectul unui teatru cu scenă inelară, sală rotundă şi posibilităţi de joc simultan. Este probabil că nici Gropius n-a rămas neînrîurit de aceste propuneri. Dar prima construcţie cu scenă inelară pare să fi fost cea a arhitectului american Norman Bel Geddes, *Reperthory Theater* (1928) din New York.

În aceeaşi epocă, polonezul Szymon Syrkus a încercat în teatrul rotund noua formulă scenică a *jocului simultan*. Reprezentaţiile începute în 1927 la Żaliborz — Varşovia nu aveau un spaţiu anume destinat scenei. „Acţiunea dramatică apărea în acel loc al sălii care oferea cele mai mari posibilităţi de adevăr artistic...", spune el. Pentru experimentarea mai amplă a principiului simultaneităţii, Syrkus a realizat în 1928—1929, în colaborare cu scenograful A. Pronaszko şi arhitectul Z. Leski, proiectul unui teatru cu o dublă scenă inelară. O dezvoltare a acestui concept a reprezentat-o apoi

Scanned with OKEN Scanner

teatrul cu două spații scenice, concentrice: unul central și celălalt inelar. Astfel spectatorii se află cuprinși literalmente în acțiune, fiind înconjurați și înconjurînd ei spectacolul. Printre cei mai iluștri oameni de teatru care au experimentat posibilitățile unei astfel de mizanscene s-au aflat francezul Antonin Artaud sau marele regizor sovietic Nikolai Okhlopov, care a lucrat între 1932 și 1936 la Moscova într-o astfel de sală.

Din conceptul teatrului în cerc au derivat mai multe soluții, majoritatea rămase în stadiu de proiect, ca cel al lui W. Käb din 1938, cel prezentat în 1959 de J. Kalisz și Braslawski la un concurs al Școlii de arte frumoase din Paris, proiectul Teatrului experimental de comedie din Leningrad, de arhitectul V. Bîkov și I. Malțin în colaborare cu regizorul N. Akimov (1959), sau cele două variante pentru Teatrul Vl. Maiakovski din Moscova, realizate în 1960 de aceiași arhitecți, în colaborare cu Okhlopov.

O variantă originală a acestui tip de spațiu teatral sînt și așa-numitele „tribune mobile", în aer liber: un amfiteatru rotativ de unde se privește reprezentația desfășurată inelar — ca cea de 620 persoane, realizată între 1958 și 1963 în parcul castelului din Český Krumlov (Cehoslovacia), pentru Festivalele teatrale ale Boemiei de sud, sau cea pentru 800 de spectatori, de la Tampere (Finlanda) de arhitectul R. Ojanen și J. Ilveskasken, în colaborare cu regizorul E. Salmelainen. Printre soluțiile mai originale derivate în parte din teatrul total și în parte din cel rotund, se află și proiectul din 1934, pentru Teatrul Meyerhold din Moscova, al arhitecților M. Barchin și S. Vahtangov. Sala, de formă eliptică, urma să aibă două scene circulare: una mai mică, în centrul amfiteatrului și cealaltă, mai mare și aproape tangentă la prima. Cea mai interesantă parte a proiectului era însă ipoteza unei a treia scene rotunde, cea mai mare și pe mai multe nivele.

Din toate propunerile de pînă acum formula cea mai îndrăzneață, multă vreme socotită utopică, este însă cea a teatrului total în carcasă sferică. Principiul său fundamental rezidă în raportul dintre spațiul scenic, dezvoltat pe verticală și cel rezervat spectatorilor, în galerii concentrice, suprapuse, pe suprafața interioară a sferei. Primele două propuneri au fost făcute în 1924. Una, datorită vienezului Frederick Kiesler, arhitect, scenograf și teoretician, prezentată la Festivalul din Viena și apoi, în 1925, la Paris, prevedea pe de o parte o scenă mobilă în spirală verticală, pe care se urcau sau se coborau elementele scenice și actorii, în funcție de sensul rotirii axei sale; iar pe de alta, gradenele etajate pentru public. Cealaltă, elaborată de Andreas Weininger de la Bauhaus, mult mai concentrată, oferind incomparabil mai mult soluții mizanscenei, stă pînă azi la baza majorității studiilor de teatru sferic. Față de Kiesler, Weininger aduce mai întîi conceptul total sferic al sălii. Iar în al doilea rînd, dezvoltă spațiul scenic axial, în toate sensurile volumului sferei. A treia propunere din acea perioadă, făcută de alt om al Bauhaus-ului, Xanti Schwabinski și prezentată în 1926 la Expoziția internațională de la Magdeburg (Germania) frizează cel mai mult utopia. Carcasa sferică și galeriile pentru public nu diferă mult de cele ale lui Weininger. Dar în volumul sferic Schwabinski imaginează o uluitoare desfășurare de mijloace și instalații ca: covoare și pante rulante, ascensoare, un mare acvarium pentru balet în apă, plonjări și alte spectacole subacvatice, platforme rotative pentru acrobați și trapeziști, platouri glisante, oscilante, etc., platforme suspendate, mobile, pentru orchestre, o extraordinară orgă de lumină ce putea îmbăia cu jocuri de proiectoare colorate, întrepătrunse, toată sfera, ș.a.m.d.

De la aceste două ultime propuneri derivă multe din proiectele sferice contemporane, ca de pildă cele ale *Teatrului mișcării totale*, realizate de scenograful

Jacques Polieri (1957), de arhitectul Enzo Venturelli (1958) sau de arhitecții Pierre și Etienne Vago (1962).

Teatrul din România a apărut mai tîrziu decît mare parte a celui european. Totuși, locul pe care scenografia noastră l-a ocupat după primul război mondial, în mișcarea modernă, nu e neglijabil. Cum se arată și în „Istoria teatrului în România", „Mai mult decît în alte sectoare ale vieții noastre artistice și literare, teoria lovinesciană a sincronismului își găsește o largă aplicare în regie și scenografie. Sincronă cu *formele* expresiei artistice curente, creația în aceste domenii își afirmă cu putere de șoc noutatea, mai vizibil decît în planul artei actoricești (. . .). Se înregistrează, cel puțin în primul deceniu de după război, un fenomen de accelerare a istoriei. Se refac toate etapele, se încearcă toate formulele. Acțiunea inițiată în presă încă din deceniul anterior . . . în favoarea esteticii teatrale înnoitoare și pentru popularizarea marilor personalități regizorale, intră acum în faza de apogeu". Deschiderea orizontului teatral din România spre mișcările inovatoare europene s-a făcut în două feluri. Pe de o parte, prin experiența pe care actorii și regizorii noștri au făcut-o peste hotare și, pe de alta, prin numeroasele turnee străine venite în România încă de la finele secolului 19, sau prin scenografii și regizorii din alte țări ce au lucrat la noi mai lungă sau mai scurtă vreme. Printre aceștia s-a aflat, chiar imediat după război, G. Pogedaeff, care a făcut decorurile și costumele pentru „Electra", de Hofmansthal, într-o concepție tridimensională de inspirație cubistă, în stagiunea 1921—1922, la Teatrul național din București, sub direcția lui V. Eftimiu. Apoi în 1922 vienezul Alfred Roller — personalitate a secesiunii — a realizat pentru compania Bulandra din București, scenografia la „Hamlet", în spirit reinhardtian: foarte stilizat, dintr-un fundal mobil, perdele și jocuri de lumini. Pentru același teatru și în același an regizorul german Karl Heinz Martin a pus în scenă o serie de spectacole de la Strindberg la Aristofan, în stil expresionist. Concepțiile lui Reinhardt și-au găsit ecou și în producțiile autohtone. Tot în 1922 Marioara Voiculescu a jucat „Salomeea" de Wilde în arena Circului Sidoli din București, iar în 1923 gruparea „Poesis", îndrumată de Ion Marin Sadoveanu, a pregătit piesa lui Maeterlinck „Sora Beatrice" în stil de „mister" medieval, pentru a fi jucată la catedrala Sf. Iosif (spectacolul a avut loc însă la Ateneul român). Dar cea mai amplă experiență reinhardtiană de la noi s-a făcut sub conducerea regizorului Soare Z. Soare, personalitate puternică și originală a epocii, ce fusese asistent cîțiva ani la marele om de teatru german. Soare a făcut mari reforme la Teatrul național din București, iar vulcanicul său temperament s-a vădit în realizări memorabile, ca montarea în 1929 a „Meșterului Manole" de Blaga, cu decoruri și costume de viziune expresionistă, datorite lui Victor Feodorov. Printre cei mai fecunzi și expresivi scenografi români interbelici, Feodorov avea o formație modernă în care se simțeau atît ecourile Baletelor ruse și cele ale cubismului, cît și influențele mai noi ale stilului *Arts Déco**. El se mai relevase și în 1927 pe linii înnoitoare, chiar în regia mai tradiționalistă a lui Paul Gusty, prin montarea „Comediei fericirii" de Evreinov.

Alte încercări inovatoare în scenografie s-au mai făcut la acea epocă și în provincie. Pe o astfel de linie a mers în 1926 V. Velisaratu la Teatrul național din Craiova, în decorația altei piese a lui Blaga, „Tulburarea apelor"; Walter Widmann la Cluj, în toată perioada interbelică; sau pictorul Georg Löwendal, atît la Teatrul național din Cernăuți, cît mai ales la cel din Iași unde prin 1926—1927 sub conducerea regizorului Aurel Ion Maican o altă personalitate a teatrului românesc, artistul a montat „Trandafirii roșii" de Z. Bârsan

sau „Crimă şi pedeapsă" după Dostoevski, într-o viziune spaţială plină de contraste şi culoare.

La modernizarea concepţiei teatrale din România au contribuit mult, în primul deceniu de după război şi reprezentaţiile date de trupa din Wilno (Vilnius), la Teatrul central din Bucureşti, în mai multe stagiuni, începînd din 1923. Faptul că s-au creat unele spectacole memorabile, pe linia marilor înnoitori ai teatrului mondial, s-a datorat atît unor regizori avangardişti, ca I. Tarlo, I. M. Daniel, I. Bulov şi, mai ales, Iacob Sternberg (care avea apoi să lucreze în capitală la diverse teatre, între cele două războaie mondiale), cît şi unor scenografi din România cum au fost mai ales M. H. Maxy şi G. Löwendal. Acesta din urmă a făcut decorurile şi costumele pentru „Cîntăreţul tristeţii sale" de O. Dimov, „Căsătoria" de Gogol sau „Cadavrul viu" de Tolstoi, în modalităţi ce porneau atît de la sintetismul lui Tairov, cît şi de la conceptul biomecanic al lui Meyerhold. Constructivismul în scenografie s-a afirmat mai hotărît în creaţia lui Maxy. Comentînd decorurile acestuia pentru „Saul" de Gide, „Manechinul sentimental" al lui Minulescu sau „Omul, Bestia şi Virtutea" de Pirandello, Gh. Dinu scria în 1927: „În viziunea lui Maxy spaţiul scenic se amplifică, pereţii devin transvizibili (...); ochiul spectatorului se transformă într-un telescop, un ochi X, un ochi Röntgen". Maxy a mai lucrat apoi cu Sternberg prin 1927—1928, la Teatrul I. L. Caragiale din Bucureşti — condus de actriţa Dida Solomon-Calimachi montînd „Camarazii" de Strindberg, precum şi cu un alt regizor, avangardist, Sandu Eliad, pentru care a făcut scenografia piesei „Rataţii" de Lenormand sau, în 1930, la Teatrul Liber (condus tot de D. Solomon-Calimachi), cea a piesei „Maya" de Gentillon. Prin 1934 Sternberg a mai montat la Bucureşti, în sala fostului cinema Roxy de pe strada Lipscani, „Noaptea în tîrgul vechi" de I. E. Pereţ, faimos spectacol de avangardă, cu costume şi decoruri de Maxy şi Victor Brauner. De activitatea teatrală inovatoare a regizorului Sandu Eliad se leagă şi creaţia scenografică a pictorului şi arhitectului Marcel Iancu, unul din fondatorii dadaismului. Colaborarea a început în 1925, cu prilejul spectacolelor organizate de revista „Contimporanul" în sala „Maison des Arts" (de pe fosta stradă Corăbiei, Bucureşti), prin montarea piesei lui Evreinov „Moartea veselă". Ea a continuat apoi la Teatrul poporului, fundat de N. Iorga şi condus de Ion Sîn-Giorgiu, în 1926—1927, cu montarea unei serii de piese de Locusteanu, Sîn-Giorgiu, Caragiale, Mazaud sau Kaizer. Tot în colaborare cu S. Eliad s-a afirmat în scenografie, prin 1928, pictorul suprarealist Victor Brauner, cu decoraţia unor scurte spectacole de avangardă montate în sala actualului Cinema Central din Bucureşti.

Dar artistul care, prin întinderea carierei sale — aproape 60 de ani — şi cea a operei — aproape 1000 de spectacole — a fost, fără îndoială, decanul scenografiei româneşti interbelice, este pictorul Traian Cornescu. El a debutat la Teatrul naţional din Iaşi, în 1917 venind apoi la cel din Bucureşti, unde va lucra cu toţi marii regizori, nenumărate piese din repertoriul clasic, străin sau românesc, pînă la finele carierei. Cornescu a început, firesc, sub influenţa naturalistă a decorului „pictat", fiind însă mereu în stare de înnoire, mai ales în colaborare cu regizorii de viziune modernă. Aşa au rămas memorabile decorurile pentru „Lulu" de Wedekind (1932) sau pentru „Hamlet" (1941), montate cu Soare Z. Soare, sau cele din regia avîntatului regizor Ion Sava: „Şase personaje în căutarea unui autor" de Pirandello (1938) sau „Îngerul a vestit pe Maria" de Claudel (1939). Ion Sava însuşi, figură de prim rang a teatrului românesc modern, artist multilateral de o nesfîrşită capacitate inventivă şi expresivă, s-a afirmat prestigios şi în scenografie, încă din 1934 la

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul naţional din Iaşi. Capodopera sa în ceea ce priveşte scenografia a rămas montarea în 1946 a piesei „Macbeth" în care actorii purtau măşti, la sala Sf. Sava a Naţionalului bucureştean.
Tot la Iaşi a debutat şi alt scenograf interbelic, Theodor Kiriacoff-Suruceanu. El a fost atras şi de soluţiile constructiviste — în 1931—1932 „Azilul de noapte", montat la Iaşi, în regia lui Maican —, dar mai ales de o viziune inspirată din vechea pictură murală românească, de influenţă bizantină, în care a realizat multe din spectacolele create apoi în Bucureşti, pentru teatru sau operă. Printre cei ce au făcut decoraţie de teatru între cele două războaie mondiale în afară de regizorii ce legau mizanscena de scenografie — cum au fost mai ales Soare Z. Soare şi Victor Ion Popa, un alt artist multilateral de mare valoare ce făurea unele spectacole complete, în viziune integrală —, s-au mai aflat Al. Caramanlău şi Natalia Bragaglia, sau pictoriţa Elena Barlo —, toţi afirmaţi după 1930. În pragul celui de al doilea război mondial au debutat şi doi scenografi ce vor face carieră însă abia după 1944: Alexandru Brătăşanu şi Elena Pătrăşcanu. Ei au creat, în colaborare, decorurile şi costumele pentru „Negustătorul din Veneţia" de Shakespeare, în mizanscena lui Ion Sava, în 1940.
Ca toată viaţa cultural-artistică din România şi scenografia a cunoscut în ultimii treizeci de ani o mare înflorire. La baza ei s-au aflat atît rezultatele experienţei artistice interbelice cît şi mai ales, noile condiţii pe care dezvoltarea teatrului le-a căpătat în statul socialist. Ele s-au concretizat mai întîi în întemeierea unui foarte mare număr de teatre dramatice sau de păpuşi (domeniu de cea mai mare însemnătate artistică-educativă) în toată ţara, dintre care multe construcţii moderne, dotate cu tehnica scenică cea mai perfecţionată; în al doilea rînd, în dezvoltarea unei vaste mişcări teatrale de amatori, ceea ce face ca să nu mai existe, practic azi, localitate urbană fără teatru sau cel puţin un ansamblu de spectacole; iar în al treilea rînd, dar nu mai puţin important, în marea amploare pe care a luat-o sistemul de învăţămînt teatral, de la şcolile populare la Institutele de teatru din Bucureşti, Cluj-Napoca şi Tîrgu Mureş, precum şi în creaţia secţiei de scenografie a Institutului de arte plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. Aici au predat sau predau artişti decoratori cu mare experienţă ca P. Bortnovski, Al. Brătăşanu, Elena Pătrăşcanu-Veakis, M. Tofan, T. Niţescu, V. Roman ş.a.

Amploarea şi varietatea orientărilor sau cea a personalităţilor cuprinse în mişcarea scenografică din România ultimilor treizeci de ani nu poate fi evocată nici pe departe în acest spaţiu restrîns. Sugestivă este şi numai cifra decoratorilor de azi: peste 170, din care vreo 60 lucrează la Bucureşti, iar restul în ţară, fie la teatrele profesioniste, fie la cele de amatori. În afară de unele figuri de mari artişti decoratori, dispăruţi în ultimii ani, ca Alexandru Brătăşanu, Toni Gheorghiu sau Ştefan Hablinski şi a căror creaţie a avut o mare înrîurire asupra generaţiilor tinere, menţionăm aici, alfabetic, doar numele cîtorva din scenografii remarcabili contemporani: L. Andreescu, Valentina Bardu, Mioara Buescu, Paula Brâncoveanu, Ella Conovici, Teodora Dinulescu, T. Erdös, S. Frenţiu, Zizi Frenţiu, D. Jitianu, A. Kemeny, M. Mădescu, M. Matcaboji, Florica Mălureanu, Sanda Muşatescu, Gabriela Nazarie, T. Niţescu, L. Paulicovicz, V. Penişoară-Stegaru, I. Popescu-Udrişte, Vl. Popov, Mia Steriade, H. Stürmer, Eva Suto-Şorban, M. Tofan, ş.a.

Poate că mai lămuritoare pentru configuraţia scenografiei contemporane din România să fie cîteva cuvinte despre trei mari figuri ale decoraţiei noastre de scenă actuale, diferite atît ca generaţii, cît şi ca structuri artistice: Elena Pătrăşcanu-Veakis, Bortnovski şi Ciulei. Prima, a studiat la Şcoala de arte

Scanned with OKEN Scanner

aplicate din Viena, instituție patronată de organizația Werkbund-ului austriac, secția de arhitectură interioară și *design**, în atelierul arhitectului și scenografului Oskar Strnad. În acei ani, 1930—1935, ea a făcut și practică teatrală, asistîndu-și profesorul la montarea unui spectacol, „Oberon", la Salzburg, în regia lui Reinhardt. După ce lucrează cîțiva ani la Paris, în atelierul arhitectului Bauer, artista vine la București unde, în colaborare cu Brătășanu, își începe cariera, după cum s-a văzut. Imediat după 23 August 1944 Elena Pătrășcanu a depus o mare activitate creatoare, tot în colaborare cu Brătășanu, concomitent în trei teatre: „Teatrul nostru", condus de actrița Dina Cocea, Teatrul național din București, unde montează „A douăsprezecea noapte" de Shakespeare și „Locandiera" de Goldoni, sau Teatrul de păpuși „Țăndărică" a cărei principală inspiratoare a fost. În colaborare cu Lucia Calomeri—una din pionierele teatrului păpușăresc din România—,cu Lena Constante, Elena Popescu-Râmniceanu, Brătășanu și Massin, ea a montat pînă în 1949 o serie de spectacole remarcabile, ca „Țăndărică spre mările sudului", „Țăndărică la circ", ș.a. Dealtminteri activitatea teatrului „Țăndărică", condus din 1949 de talentata regizoare Margareta Niculescu, a jucat un rol hotărîtor în toată mișcarea păpușărească din România. Variata creație a Elenei Pătrășcanu-Veakis, cuprinzînd marile nume ale dramaturgiei universale și românești, ne relevă o concepție modernă de constructor logic, funcțional, dar nelipsit de lirism și mare rafinament, și o mare capacitate de adaptare la specificul dramatic al textului. Și aceasta, atît în ceea ce privește decorurile, cît și costumele.

Paul Bortnovski a studiat la Institutul de arhitectură „Ion Mincu" din București, afirmîndu-se prestigios și multilateral. Creația sa cuprinde opere reprezentative de arhitectură, decorație, plastică monumentală, grafică și design, ca și un foarte mare număr de piese montate, atît la Teatrul Bulandra și național din București cît și în multe teatre din provincie. El este de asemenea creator în domeniul tehnicii teatrale. Scenograful Bortnovski, ca și arhitectul sau designerul dealtminteri, este un creator cu resurse inepuizabile, de mare varietate și inventivitate, dar care nu interferează niciodată eclectismul. De o mare pondere și distincție, chiar cînd exagerează vădit, mergînd de la decorul cel mai agresiv spațial, pînă la cel mai pictural, plastica sa scenică are totdeauna atmosferă specifică și, mai ales, „stil". Dar marea înrîurire pe care Bortnovski o exercită asupra tinerilor artiști se datorează în egală măsură și activității sale pedagogice: el a fost multă vreme șeful catedrei de scenografie, precum și primul conducător al secției de design din Institutul de arte plastice de la București.

Liviu Ciulei este poate figura cea mai compositǎ și totodată cea mai integrală a mișcării teatrale contemporane din România: actor, scenograf, regizor și creator de tehnică teatrală, activînd atît pe scenă, cît și pe ecran, în țară și străinătate, cu un binemeritat succes. El a studiat la Institutul de arhitectură și la cel de artă dramatică din București, debutînd în 1946 în tripla ipostază de actor, regizor și scenograf. În prodigioasa sa carieră, în care talentul, inventivitatea, sensibilitatea și echilibrul general artistic nu sînt egalate decît de vulcanica sa energie creatoare, Ciulei a montat și jucat nenumărate spectacole, printre care au rămas memorabile „Opera de trei parale", de Brecht, „Cum vă place" și „Macbeth" de Shakespeare, „Moartea lui Danton" și „Leonce și Lena" de Büchner, „Azilul de noapte" și „Copiii soarelui" de Gorki, „Play Strindberg" de Dürrenmatt, „Sfînta Ioana" de Shaw, „Doctor Faust vrăjitor" de Eftimiu, ș.a.

Dacă ar fi să căutăm acum, în concluzie, trăsăturile dominante ale decorației teatrale contemporane din țara noastră, ar trebui să ne oprim, înainte de

toate, la modernitate și adecvare. Cum spune scenograful și profesorul Traian Nițescu: „Caracteristica principală în creația scenografilor români, deși au formații diferite, este concepția spațială a decorului, avînd o tentă arhitecturală, sculpturală sau picturală. Ei utilizează descoperirile cele mai recente oferite de electrotehnică, introducînd (...) noile posibilități, pe care aparatura de iluminat și sistemele de comandă cu program le pun la dispoziție, pentru obținerea unei plasticități moderne în scopul realizării concepției integrale a spectacolului". Dar aceste mijloace trebuie să fie subordonate țelurilor artistice, puse în ultimă analiză în slujba operei dramatice, iar contactul continuu cu cele mai noi cuceriri ale scenografiei universale nu exclude, ci dimpotrivă, implică, folosirea celor mai valoroase tradiții naționale. (V. de la pl. 48 la pl. 60 inclusiv).

secesionistă, artă ~ v. *Arta 1900; Sezession.*

secesiune berlineză v. *Berliner Sezession.*

secesiune münchenеză v. *Münchner Sezession.*

secesiune transilvăneană v. *Arta 1900 în România.*

secesiune vieneză v. *Wiener Sezession.*

Sezession sau Secession. Termenul — semnificînd separarea unui grup de o tendință oficială — a fost adoptat de artiștii neconformiști germani și austrieci de la finele secolului 19 care, de pe pozițiile *artei 1900**, protestau „făcînd secesiune", adică retrăgîndu-se din uniunile dominate de academism și constituindu-se în alte asociații. Așa au apărut *Münchner Sezession** (1892), *Wiener Sezession** (1897) și *Berliner Sezession** (1898). Iar expresia „artă secesionistă" ce semnifica pentru artiștii vremii o artă protestatară în general, înseamnă azi doar arta 1900 din Europa Centrală.

shingle style (Stil șindrilă). Sistem de construcție în lemn folosit de pionierii americani în secolul 19 pentru noile lor așezări. Pe un schelet de lemn (uneori din elemente prefabricate) se băteau scînduri, orizontale, normal, una sub alta, la interior și înclinate, suprapunîndu-se pe cîțiva centimetri — ca șindrila sau șița — la exterior. Modul acesta de construcție, dulgheresc, numit în românește „caplama", are avantajul unei mai bune izolări.

societatea arhitecților români. Fundată în 26 februarie 1891 la București, a funcționat pînă prin 1948, fiind înlocuită în 1952 cu *Uniunea arhitecților din Republica Socialistă România**. Primul comitet a fost compus din Alexandru Orăscu, președinte, C. Beniș, vicepreședinte, Ștefan Ciocîrlan, secretar, Ion Socolescu, casier, și Alexandru Săvulescu, G. Mandrea și Dimitrie Maimarolu, membri. Recunoașterea societății ca „persoană morală" s-a legiferat însă abia la 7 martie 1903. Ea a avut o activitate multilaterală, atît pe planul apărării intereselor profesionale, cît și pe cel al promovării unei creații artistice de valoare, contemporane sau al valorificării patrimoniului național în arhitectura modernă. Un rol destul de marcat în aceste direcții, deși discontinuu, l-a jucat și revista „Arhitectura", înființată în 1906 sub conducerea arhitectului G. Sterian care a apărut, deși cu mari întreruperi (uneori de mai mulți ani) pînă prin 1941. Dezbateri mai ample ale problemelor de ansamblu au avut loc și în congresele societății. Astfel primul dintre ele, din 1916 — ținut cu prilejul aniversării a 25 de ani de la înființare — a pus în discuție probleme generale în legătură cu arhitectura modernă, precum și cu funcția arhitectului în viața socială, economică și culturală a țării. Al doilea congres

— 10 martie 1924 — a dezbătut, printre altele, criza de locuințe, problema sistematizării urbanistice, învățămîntul mediu tehnic, restaurarea monumentelor istorice, etc. Iar la congresul al treilea din 1928, cînd a fost ales președinte de onoare arhitectul Ermil Pangrati, directorul Școalei de arhitectură din București, s-a pus în discuție legea corpului arhitecților, relațiile dintre arhitect și antreprenor, reglementarea concursurilor publice, sistematizarea orașelor, problema locuințelor sau rezoluțiile congresului internațional de arhitectură (1927) de la Amsterdam. Dealtminteri contactul cu mișcarea arhitecturii moderne de peste hotare era destul de marcat, atît prin legături de tot felul, prin reviste, cărți și prin călătorii, cît și prin participarea unor delegații la congresele internaționale, cum au fost cele de la Liège (1906), Roma (1911), Amsterdam-Haga (1927), Budapesta (1930), Roma (1935), Paris (1937).

spiritul nou v. *Esprit Nouveau, L ~.*

stil 1925 v. *Arts Déco, Style ~.*

structuri spațiale. Unul din cele mai spectaculoase domenii ale *design**-ului arhitectural, reprezentînd un acord perfect între tehnică și structură, precizat între cele două războaie mondiale. Principiul fundamental al unei astfel de construcții constă în depășirea conceptului tradițional — propagarea liniară a forțelor în organele portante — prin dispersiunea spațială a acestor forțe, într-un sistem unde toate elementele portante sînt solicitate să lucreze solidar. **s.s.** oferă posibilități plastice și tehnice deosebite și infinite ca număr de soluții. În interiorul unei anumite grile spațiale alese — ce are de la început calitățile unei construcții stabile — sînt posibile cele mai diferite combinații, atît între suprafețe, cît și între elementele de tensiune și compresiune. Se pot folosi de asemenea cele mai diverse materiale. Arhitectul inginer Pier Luigi Nervi, unul din primii creatori de **s.s.**, autor al *Stadionului municipal* (1930—1932) din Florența, al *Palatului expozițiilor* (1948—1949) din Torino, al *Gării centrale* (1954) din Napoli, al *Micului palat al sporturilor* (1956—1957) din Roma, coautor al *Imobilului U.N.E.S.C.O.* (1958) de la Paris, etc., folosește exclusiv betonul armat. În vreme ce americanul Richard Buckminster Fuller își construiește cupolele sale geodezice din carton impregnat, iar alți americani, Konrad Wachsmann sau Robert Le Ricolais își realizează **s.s.** din metal. În ultimă analiză acest sistem reprezintă un adevărat „decorativism structural", tip nou de sinteză între tehnică, formă și ornament, deoarece aici modulul decorativ este unul și același cu cel tehnic și cu cel structural. V. *Constructivism; Design, Industrial ~.* (V. pl. 34).

sunet și lumină. Tip de spectacol modern, apărut în ultimii 30 de ani, în care sunetul și lumina animă elemente imobile. El a fost folosit pînă acum de predilecție la monumente vechi, de exemplu la piramidele egiptene de la Gizeh, castelele franceze din Renaștere de pe rîul Loire, etc. Astfel de reprezentații, în care fascicule de lumină colorată se mișcă pe fațadele monumentului, dezvăluind și accentuînd anumite forme sau ornamente, în acompaniamentul unei piese muzicale potrivite, s-au încercat și la noi în țară, ca la Palatul Mogoșoaia de lîngă București, sau Palatul domnesc din Tîrgoviște.

școala din Glasgow v. *Glasgow, Școala din ~.*

școala lorenă v. *Nancy, Școala din ~.*

șiro-uma. Denumirea organizației secesioniste japoneze, fundată de pictorul Seiki Kuroda în 1895, cu prilejul primei sale expoziții de la Tokio. Gruparea s-a mai numit și „Nakuba-Kurai" (Cal alb) — după un alcool de orez ce se bea în cîrciumile de hamali, unde se întîlneau pictorii. V. și *Arta 1900.*

Scanned with OKEN Scanner

T

tapiseria modernă. Domeniu artistic ce a cunoscut în Franţa, din 1945, o adevărată renaştere, mai întîi în tehnica sa clasică: Franţa mai deţinuse primul loc în această artă din secolul 13 pînă la decadenţa genului, din secolul 19. Tapiseria clasică foloseşte o tehnică străveche: încrucişarea unor fire orizontale — bătătura sau băteala — alternativ, prin faţa şi spatele unor fire verticale, întinse — urzeala — şi apoi îndesirea lor prin bătaia cu pieptenele sau furculiţa. Operaţia se face fie pe un război orizontal -- în franceză *basse lisse* sau *lice* — fie pe unul vertical — *haute lisse*. Spre deosebire însă de cele mai multe feluri de ţesături, în tehnica de tip *Arras*, *Aubusson* sau *Gobelin*, urzeala serveşte exclusiv ca armătură, fiind apoi total acoperită de bătătură alcătuită din fire colorate, formînd decorul — figural, vegetal sau ornamental —, reprezentat pe „carton" (proiectul tapiseriei). Mai caracteristic este însă faptul că firele bătăturii nu traversează obligatoriu întreaga lăţime a ţesăturii, ci doar un anume număr de fire de urzeală, cît se întinde motivul din aceeaşi culoare. O altă particularitate a tehnicii tapiseriei clasice constă în posibilitatea de a folosi în bătătură şi urzeală fire de diferite grosimi şi chiar de diferite feluri (lînă, mătase etc.). Ca urmare, ţesătura poate fi în anumite zone mai fină şi în altele mai aspră, ceea ce creează deosebiri de granulaţie şi, implicit vibraţii expresive. Modalitatea aceasta a fost foarte mult folosită de artiştii moderni care variază, de pildă, de la opt pînă la trei fire pe centimetru. Grosimea firelor folosite a evoluat şi cu vremea. Pînă prin veacul 15 ţesătura era în general mai groasă: cam cinci fire pe centimetru. În secolul 16 ea se subţiază, în medie pînă la şapte fire pe centimetru. Ca în secolul 18 fineţea punctajului să atingă zece şi chiar mai multe fire pe centimetru. Îndesirea tapiseriei n-a însemnat implicit un progres. Dimpotrivă, subţirimea firelor, împreună cu o nemăsurată creştere a numărului culorilor, au dus mai degrabă la o concurenţă cu pictura, la o cursă de virtuozitate, marcîndu-i decadenţa.

De aceea reînvierea genului a fost însoţită de înlăturarea tendinţelor picturale prin revenirea la mijloacele de expresie specifice şi, implicit, de predilecţie la o tehnică mai groasă cu puţine culori. Dacă pe la mijlocul secolului 18 se foloseau în Franţa pînă la 30 000 de nuanţe, în secolul 20 Lurçat, pentru 25m² de tapiserie a folosit în total mai puţin de 50 tonuri. Vorbind despre specificul tapiseriei, Marc Saint Saëns spunea: „Aici nu sînt posibile senzaţii exprimate prin spontaneitatea sau abilitatea facturii. Nu sînt posibile de asemenea nici amestecurile de nuanţe, nici *glacis*-urile; lîna nu admite decît să fie vopsită şi ţesută".

Dar tehnica clasică nu caracterizează decît o parte a tapiseriei moderne. Dacă marii artişti francezi care au lucrat încă de prin 1939 la Aubusson — Jean Lurçat, Marcel Gromaire şi Dubreuil, precum şi Le Corbusier, Marc Saint Saëns, Jean Picart Le Doux sau alţi europeni —, au creat mai ales cartoane

Scanned with OKEN Scanner

pentru haute sau basse lisse, în ultimii 15—20 de ani foarte mulţi tapisieri părăsesc aceste tehnici. În genul tapiseriei se înglobează tot felul de modalităţi, începînd cu unele cunoscute, ca macramé, ajurul, croşetatul, toate felurile de broderie şi aplicaţii, pasmanteria (panglici, galoane, şnururi, ciucuri, etc.), dantelăria, împletitul, frînghierea, etc. şi combinaţii cu cele mai variate materiale, pînă la o infinitate de invenţii tehnice. Pe de altă parte, marea varietate a tapiseriilor de tip nou merge de la lucrări cu caracter mural, la relief sau chiar la valori tridimensionale, pînă la cel mai înalt grad de spaţializare. Astfel tapiseria capătă rol ambiental, creînd spaţii în care privitorul intră şi circulă. Caracteristic este şi faptul că în vreme ce tapisierii rămaşi fideli tehnicii clasice sînt, în majoritate, doar pictori cartonieri, lucrarea fiind executată în manufacturi, ceilalţi îşi ţes singuri operele sau chiar creează direct în material, uneori şi fără schiţe pregătitoare. Ceea ce şi explică, în bună măsură, marea diversitate a domeniului din ultimii ani.

Tapiseria e o artă specific europeană dezvoltată de la începuturile Evului Mediu, mai ales în Franţa şi Flandra. Epoca sa de aur a ţinut pînă pe la începutul secolului 18, deşi puritatea concepţiei gotice se pierduse. Declinul tapiseriei, început încă de la finele secolului 18, atît prin picturalizarea concepţiei, cît şi prin scăderea generală a calităţii, a ţinut mai bine de un veac. O primă încercare de reînviere a tapiseriei s-a făcut în cadrul mişcării *Arts and Crafts**, pe la 1870—1880. Se căuta regăsirea calităţii tapiseriei gotice, atît în ceea ce priveşte modalitatea vopsirii firelor (în culori vegetale), cît şi în sobrietatea şi echilibrul concepţiei creatorului. Primele jaloane ale tapiseriei moderne s-au pus însă la sfîrşitul secolului 19 în cadrul *artei 1900**. Astfel în Franţa, pictorul simbolist Emile Bernard crease încă înainte de 1890 cîteva tapiserii haute lisse, iar sculptorul Aristide Maillol, ce începuse ca pictor, aparţinînd grupului „Les Nabis" (Profeţii), şi-a instalat prin 1893 un atelier la Banyuls-sur-Mer, unde îşi vopsea firele şi îşi ţesea singur tapiseriile. Cartoane pentru tapiserii au mai creat şi reprezentanţii *Art Nouveau**-ului, ca pictorii Jules Chéret, Jean Veber, Eugène Collona, Georges de Feure ş.a.

În Germania mişcarea *Secession** a încurajat de asemenea tapiseria, la Scherrdek (Nord Schleswig) întemeindu-se chiar o manufactură de haute lisse ce a funcţionat între 1896 şi 1903. Printre cei mai activi cartonieri germani s-au situat de pildă Otto Eckmann şi Hans Christiansen. Dar artiştii menţionaţi, deşi reînviau tehnica curată haute lisse, nu depăşeau viziunea picturală în tapiserie. Spiritul inventiv şi avangardismul artei 1900 în domeniul decoraţiei s-a ilustrat strălucit în alte soluţii textile, adevărate premoniţiuni ale tapiseriei de azi care au depăşit tehnica clasică. Aşa au fost panourile murale brodate datorate altui reprezentant al *secesiunii münchineze**, Hermann Obrist. El organizase din 1892, împreună cu Berthe Ruchet, un atelier la Florenţa, pe care-l va muta în 1894 la München. Capodopera sa, *Lovitura de bici* (1895), e o mare compoziţie (119 × 183 cm, Stadtmuseum, München) în care o construcţie grafică abstractă, violent curbiliniară, ce se încolăceşte sugerînd plesnitura biciului, e realizată în broderie cu mătase aurie, puternic reliefată, pe un mare fond de caşmir de lînă albastru verzui. Belgianul Henri Van de *Velde** a creat în 1893 un panou mural figural, policrom, în stilul sinuos, japonizant, al grupului „Les Nabis", intitulat *Priveghiul îngerilor* (140 × 233 cm, Kunstgewerbemuseum, Zürich). Tehnica era mixtă, absolut originală: broderie şi pasmanterie, cu lînă şi mătase, ce conturează sau animă aplicaţiile din pînză sau stofă, constituind marile zone de culoare. Artista şi profesoara elveţiană Elsi Giauque — pioniera a noii tapiserii —, consideră opera lui Van de Velde ca una din tradiţiile artei textile actuale.

Scanned with OKEN Scanner

O tehnică neobișnuită a folosit și Christoph K. H. de Nerée tot Babberich, reprezentant al artei 1900 olandeze, *Nieuve Kunst**. El a creat cartoane ce au fost realizate de mama sa în broderie cu punct mare pe canava. Broderia cu lînă pe canava (numită în Europa Centrală și la noi „Kilim", prin asociație cu o tehnică orientală, cu care însă n-are nimic de-a face) era la modă în primele decenii ale veacului, folosită pentru perne, fețe de mese și chiar covoare de perete. Dealtminteri în aceeași tehnică a început, pe la 1916, să lucreze și Jean Lurçat, principalul artizan al tapiseriei moderne franceze, care a recurs de asemenea la mama sa pentru a-i executa primele cartoane.
Haute lisse-ul a mai fost folosită de mulți artiști din jurul lui 1900. Printre ei au fost norvegienii Frida Hansen și Gerhard Munthe care au creat pe la 1895 tapiserii cu un pronunțat caracter decorativ-folcloric, finlandezul Vaïno Alfred Blomstedt, olandezul Carel Adolph Lion Cachet ș.a. În atelierele școlii din *Gödöllő**, Ungaria, înființate în 1904 de pictorul muralist Körösfőy Kriesch Aladar, artiștii și-au țesut singuri cartoanele. Iar în Cehoslovacia Rudolf Schlattauer înființase la Vallaské Mežirič încă de la finele secolului 19 o manufactură de haute lisse, iar Maria Teinitzerova a instalat în 1910 un alt atelier de tapiserii la Jindřichův-Hradec.

Semnificativ este de asemenea faptul că și în România din aceeași epocă se manifesta deja un interes pentru tehnica haute lisse. Faptul nu s-a datorat numai unor ateliere ce țeseau în această modalitate minunatele scoarțe populare, urmare directă a mișcării generale de renaștere a artei naționale, ce a dus și la arhitectura *neoromânească**, ci și ca o consecință a înființării în multe orașe a primelor școli profesionale cu puternice secții de țesătorie. Printre ele s-a aflat și cea fundată încă pe la 1864 de Doamna Elena Cuza, pe dealul Cotrocenilor din București. În aceste școli, numite mai tîrziu licee industriale, precum și în atelierele Școlii de arte frumoase din București, se va practica între cele două războaie mondiale o admirabilă tehnică haute lisse, ce avea să stea la baza dezvoltării tapiseriei moderne din România.
La răscrucea dintre veacuri a avut o mare răspîndire și tehnica covoarelor înnodate, modalitate de tip oriental în care și-au realizat cartoanele mulți artiști de la 1900, ca arhitectul belgian Victor Horta, pictorul englez Frank Brangwyn și arhitectul Charles A. Voysey, pictorul finlandez Alex Gallen Kallela, arhitectul olandez Hendrik Petrus Berlage, arhitectul german Richard Riemerschmidt ș.a.

Dezvoltarea tapiseriei moderne a cunoscut un ritm mai accelerat între cele două războaie mondiale datorită, în mare parte, francezilor, începînd cu Jean Lurçat. Înainte de a ne referi la ei însă să amintim și de aporturile altor tapisieri din Europa ale căror creații au avut o neîndoielnică însemnătate, dacă nu chiar primordialitate în reînvierea genului. Așa sînt, de pildă două remarcabile artiste din Europa Centrală, ce și-au țesut singure operele. Maria Teinitzerova-Hoppeova, ce-și înființase atelierul încă din 1910 la Jindřichův-Hradec, a căpătat o notorietate europeană prin seria de tapiserii realizată pentru pavilionul cehoslovac de la Expoziția internațională de arte decorative din Paris, 1925. Căutînd autenticele izvoare ale genului, ea a găsit echilibrul între tehnica haute lisse și sobrietatea tradițiilor folclorice. Cea de a doua, poate mai însemnată atît prin faptul că s-a manifestat pe o linie modernă încă din 1913, cît și prin amploarea operei sale, a fost maghiara Ferenczy Noémi. Ea și-a petrecut mulți ani în nordul Transilvaniei, fiind fiica pictorului Ferenczy Károly, unul din fondatorii Școlii de la Baia Mare. Autodidactă, tapisiera s-a format probabil mai întîi în atelierul părintesc și în cele ale școlii din Baia Mare, apoi prin călătoriile de studii în Europa precum și,

Scanned with OKEN Scanner

mai ales, prin ucenicia de aproape doi ani (1911—1912) în atelierele Manufacturii naţionale Gobelins din Paris. Opera sa de viziune sobră, echilibrată în forme şi culori puternice şi cunoscută în toată Europa prin expoziţii şi muzee, este păstrată în majoritate — vreo 80 de tapiserii —, în Muzeul de arte decorative şi Galeria naţională de la Budapesta.

Între cele două războaie mondiale printre artiştii maghiari însemnaţi care au creat tapiserii se află şi pictorul muralist Domanovszky Endre. El a realizat de prin 1936 cartoane, ţesute în haute lisse de soţia sa, cum au fost cele expuse în 1937 la Paris.

O experienţă foarte rodnică în tehnica haute lisse, ca şi, în general, în ţesătoria artistică şi în broderie, s-a făcut între cele două războaie în România, mai întîi prin atelierele şcolare. Numărul liceelor industriale crescuse foarte mult, aproape că nu exista oraş de oarecare însemnătate care să nu fi avut cel puţin o astfel de şcoală. În capitală, firește, erau mai multe licee, printre care vechea fundaţie intitulată Azilul Elena Doamna sau liceul Tudosca Doamna, liceul C. F. Robescu ş.a. În general în şcoli se ţeseau scoarţe după modele autentice şi valoroase din cele mai vestite arii folclorice, în haute lisse, în culori vegetale. Astfel de opere de artă, la care au contribuit profesoare de talent ca Alexandrina Enăchescu Cantemir, Olimpia Lascăr şi altele din Bucureşti sau provincie, au fost nu odată admirate în marile expoziţii internaţionale, ca cea din 1937 de la Paris sau din 1939 de la New York. Tot în atelierele liceelor industriale s-au ţesut şi multe din admirabilele piese ale colecţiei de scoarţe adunate de profesorul şi promotorul folclorului românesc Alexandru Tzigara Samurcaş şi expuse în fostul Muzeu de artă naţională din Bucureşti.

La naşterea tapiseriei moderne din România a contribuit în acea epocă şi Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, atît prin atelierele de ţesătorie şi broderie artistică, conduse de maestrele şi profesoarele Elena Muscan Alexandrescu, Zoe Teodorescu, Ana V. Beldiman sau Lucia Beller, cît şi, mai ales, prin cursul şi atelierul de arte decorative, conduse de pictoriţa muralistă Cecilia Cuţescu-Storck. Aici s-au predat, la un înalt nivel artistic, compoziţia multor ramuri ale artelor decorative şi cea a tapiseriei. Şi chiar dacă proiectele nu erau decît rar executate, experienţa a contribuit mult la dezvoltarea tapiseriei moderne. În sfîrşit, tot în acea perioadă s-au manifestat şi cîteva artiste care creau fie tapiserii în canava, ca Nora Steriade, în general preocupată de decoraţia murală, atît în frescă, cît şi în mozaic, sau Aurelia Ghiaţă. Ea studiase la Şcoala de arte frumoase din Iaşi şi fusese atrasă încă înainte de război de artele decorative, colaborînd cu profesorul Al. Tafrali la studiile vechii picturi de frescă româneşti. Căsătorită cu pictorul Dimitrie Ghiaţă şi stabilită la Bucureşti, artista începe să studieze tapiseria în anii de după primul război mondial. După o perioadă de experienţe, ea expune (1927—1928) primele lucrări în haute lisse, vopsite în culori vegetale, la „Studioul de artă decorativă" condus de pictorul M. H. Maxy. De atunci datează şi tapiseria *Culegătoarele de smeură*, ce vădea cele două surse tradiţionale ale artistei: pictura murală medievală românească şi folclorul. Cariera Aureliei Ghiaţă, marcată şi de faptul că şi-a ţesut singură lucrările, ceea ce se oglindeşte în originalitatea şi varietatea soluţiilor tehnice, a fost continuu însoţită de echilibru şi un mare rafinament al expresiei. Căldura coloristică şi atmosfera de basm, pe de o parte şi pe de alta, laconismul desenului şi, în general, economia mijloacelor, i-au caracterizat întreaga operă. În sfîrşit, printre artiştii tapisieri români dintre cele două războaie se situează remarcabil şi Didia Merlö, ce a lucrat atît în Bucureşti, cît şi la Baia Mare şi Cluj.

Scanned with OKEN Scanner

Artista şi-a ţesut singură lucrările în haute lisse, într-o viziune foarte modernă, de rafinament formal şi coloristic.

Un rol cu totul deosebit în reînvierea tapiseriei europene l-a jucat, ca în atîtea alte domenii, şcoala *Bauhaus**. Atelierul de ţesătorie a fost puternic influenţat de personalitatea unor mari figuri ale avangardei artistice, fie că au predat direct compoziţia şi culoarea cartonului, ca Georg Muche şi Paul Klee, fie că erau profesori în alte secţii, ca Lyonel Feininger, Vasili Kandinski, Laszlo Moholy-Nagy, Johannes Itten, Oskar Schlemmer ş.a. Tapiseriile din 1920 realizate de Gunta Stölzl (colecţia Prof. Peter Meyer, Zürich) sau de Max Pfeiffer-Watenphul (Arhiva Bauhaus, Darmstadt), tapiseria din 1921 a lui Hedwig Jungnik, cea din 1922 semnată de Paul Klee sau cea din 1923 aparţinînd Benitei Otte-Koch (toate la Staatliche Kunsstammlungen, Weimar), lucrări de mari dimensiuni, pînă la 145 × 285 cm, erau primele ţesături haute lisse de viziune *expresionistă**, *cubistă**, *constructivistă** sau, în general, în spiritul modern al abstractismului. Secţia textilă a şcolii a fost condusă, între 1919 şi 1926, de Muche — ca „Meister der Form" (profesor de gramatica formelor şi compoziţie) — şi de maestra ţesătoare Helene Börner, un pedagog cu experienţă ce condusese încă de la 1908 atelierul Şcolii de arte aplicate din Weimar, fundată şi dirijată de Van de Velde. Dar orientarea modernă, tendinţele novatoare ale atelierului textil de la Bauhaus nu s-au oglindit doar în concepţia cartonului, ci şi în invenţia tehnică. Încă de la Weimar, în afară de ţesătura înnodată, folosită în compoziţiile moderne, s-au experimentat soluţii şi materiale în afara tehnicii clasice: fire de celofan, cînepă fuior, resturi de stofe, ţesături ajurate, mari varietăţi de punctaj, amestec de haute lisse şi pluş, etc. Înmulţirea poziţiilor novatoare, ca şi un deosebit avînt artistic general au caracterizat ţesătoria de la Bauhaus, în perioada Dessau, sub conducerea Guntei Stölzl: 1927—1931. Maturitatea şi poziţia sa originală sînt demonstrate de pildă de un gobelin din 1927—1928, de 145 × 110 cm (Arhiva Bauhaus, Darmstadt). Desenul, de o solidă dar îndrăzneaţă construcţie, din elemente abstracte rectangulare opuse celor ondulante, e colorat în tonalităţi intense, în raporturi complementare simple. Artista asimilase şi transpusese în tapiserie, cu multă personalitate, marile lecţii ale lui Klee şi Kandinski. Pe poziţii similare s-a situat şi marea pictoriţă elveţiană Sophie Taeuber-Arp, care a condus între 1916 şi 1929 secţia de tapiserie a Şcolii de arte şi meserii din Zürich. Arhitectul Max Bill (şi el fost elev al Bauhaus-ului) socoteşte că rezultatele obţinute de artistă „... au înlăturat imensul talmeş balmeş de stiluri, ce invadaseră cu incoerenţa lor artele textile". Printre elevele sale s-a aflat şi una din pionierele noii tapiserii, Elsi Giauque.

Creaţia celor de la Bauhaus, ca şi cea a elevilor Sophiei Taeuber-Arp de la Zürich, ocupă un loc cu totul aparte în istoria tapiseriei moderne. Deşi în studiile de specialitate se aminteşte rar şi puţin despre ei, nu se poate trece cu vederea că în vreme ce aceste nuclee căutau drumuri noi şi îndrăzneţe în textile, în restul Europei, cu rare excepţii, ca cele de care s-a vorbit sau ca experimentele Soniei Delaunay de la Paris (şi ele reduse însă doar la vestimentaţie), tapiseria era dominată de supravieţuiri tîrzii ale artei 1900 sau de stilul 1925 — *Arts Déco**. Caracteristică din acest punct de vedere e marea tapiserie ţesută la Gobelins între 1923 şi 1930 — *Salomeea dansînd înaintea lui Irod* (320 × 360 cm, colecţia Mobilier naţional, Paris), după cartonul simbolistului Pierre Amédée Marcel Berronneau, fost elev al lui Gustave Moreau. Iar Lurçat — deşi făcuse primele încercări pe canava din 1915 —, va realiza prima sa tapiserie importantă în haute lisse, *Visul lui Icar*, abia în 1936 la Gobelins (Colecţia regală olandeză, Haga).

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate încercările stimulatoare făcute încă din 1920 de Marius Martin, directorul Şcolii de arte decorative din Aubusson, sau comenzile date de Marie Cuttoli, prin 1930—1933, unor pictori, renaşterea tapiseriei franceze nu se producea încă. Premisele sale le va pune — după părerea lui Adolf Hofmeister —, întîlnirea dintre un artist, Jean Lurçat şi un maestru de la Aubusson, François Tabard. Chiar dacă exagerează, avîntul tapiseriei din Franţa datorîndu-se şi altor artişti sau meşteri, Hofmeister are dreptate relevînd colaborarea dintre cartonierii şi lissier-ii din Aubusson, începută în 1939. În luna septembrie a aceluiaşi an, la iniţiativa Ministerului francez al educaţiei naţionale, Lurçat, Marcel Gromaire şi Pierre Dubreuil au plecat la Aubusson pentru a realiza o serie de mari tapiserii. De unde veniseră pentru a crea cartoanele şi a conduce execuţia lor, pictorii s-au transformat mai întîi în ucenici, aflînd rînd pe rînd tainele meşteşugului de la descendenţii unor străvechi familii de ţesători ca Tabard, Lauer, Demontet, Goubely ş.a. Dar războiul ce izbucnise avea să amîne cu peste cinci ani afirmarea noii tapiserii franceze. Totuşi artiştii au lucrat intens şi în anii războiului: Dom Robert şi Lucien Coutaud debutează în 1941, Marc Saint Saëns în 1942, Jean Picart Le Doux în 1943, mai toţi înrîuriţi sau îndrumaţi direct de Lurçat. Iar Maurice André lucrează între 1940 şi 1945 continuu cu întreaga echipă venită de la Paris la Aubusson. Apoi în 1943 se organizează o mare expoziţie de tapiserii la Musée des Augustins din Toulouse, cu participarea lui Lurçat, Dubreuil, Dufy, Gromaire, Dom Robert şi Saint Saëns.

În 1945, la iniţiativa lui Denise Majorel, se întemeiază în Franţa „Asociaţia pictorilor cartonieri de tapiserie", preşedintele fiind Lurçat şi vicepreşedinţi, Picart Le Doux şi Saint Saëns. Iar în 1946 se deschide la Muzeul de arte moderne din Paris, marea expoziţie „Tapiseria franceză din Evul Mediu pînă în zilele noastre". Adevărat act de naştere a noii tapiserii franceze, manifestarea prezenta, alături de capodoperele istorice, lucrările celor ce se afirmaseră în ultimii ani, demonstrîndu-se astfel continuitatea celor mai bune tradiţii. Inspirîndu-se cu precădere din izvoarele gotice, cînd „Tapiseria cunoscuse ceasurile sale de suprem prestigiu" — după expresia lui Lurçat —, cei mai mulţi francezi din această primă fază a tapiseriei contemporane, cea a tehnicii clasice, au conceput cartoane dominant figurative. Aşa cum îl caracterizează Jean Cassou pe cel mai important dintre ei, neîndoielnic figură de prim ordin pe plan mondial, „. . . Lurçat regăseşte cu uşurinţă expresia marilor epoci, alegoriile sale şi simbolica sa. . . Tot acest spirit se încarnează într-o creaţie cu totul originală, acest Lurçat, purtător al unui astfel de mesaj fiind esenţialmente un artist modern, un creator de artă modernă". Strălucita carieră desfăşurată de Lurçat după 1946, fără excepţie recunoscută în toată lumea prin nenumăratele distincţii şi prin alegerea sa, în 1961, ca preşedinte al Centrului internaţional al tapiseriei vechi şi moderne din Lausanne, ce va patrona şi Bienala tapiseriei internaţionale, s-a ilustrat prin lucrări ca *Apocalipsul* (1947, execuţie Tabard-Aubusson, biserica Notre-Dame de Toute-Grace, Plateau d'Assy), *Cerul* (1956 — 344×455 cm, execuţie Manufactura Gobelins, colecţia Mobilier naţional, Paris), *Marea ameninţare*, din suita *Cîntecul lumii* (1957—900×440 cm, execuţie Tabard-Aubusson, proprietatea familiei artistului), *Marea răscruce*, din aceeaşi suită (1959 — 705×440 cm, execuţie Tabard-Aubusson, proprietatea familiei artistului).

Pe aceeaşi linie tradiţională se înscrie şi Marcel Gromaire. Viziunea sa se deosebeşte de cea a lui Lurçat mai ales printr-o grafică geometrizată şi pusă pe dominante verticale şi un colorit intens şi transparent — în roşu, alb şi albastru, sugerînd vitraliul. Aşa sînt concepute tapiseriile *Tăietorii de lemne*

din Mormal (1941 — 290×260 cm, execuţie Goubely-Gatien, colecţia Iynedjian, Lausanne) şi *Toamna sau Flandra*, din ciclul *Anotimpurile* (1953, execuţie Gobelins, colecţia Mobilier naţional, Paris).

Mai influenţaţi de Lurçat, deşi fiecare cu trăsături proprii originale, sînt Marc Saint Saëns, artist fecund, autor a mai mult de o sută mari tapiserii, răspîndite în toată lumea, începînd cu cea din 1942, *Fecioarele nebune* (190×245cm, execuţie Tabard-Aubusson, colecţia Tabard-Aubusson), Jean Picart Le Doux, ce a creat de asemenea peste o sută de opere, ca de pildă *Orénoque* (430×266 cm, execuţie Hamot-Aubusson, colecţia Universităţii din Lille), Dom Robert cu lucrarea *Toamna* (1943—370×225 cm, execuţie Tabard-Aubusson, colecţie particulară, Paris), Lucien Coutaud, cu *Ploaia şi timpul frumos* (1941 — 300×200 cm, execuţie Pinton-Aubusson, colecţia Iynedjian, Lausanne), Jacques Lagrange, Maurice André, Robert Wogenski şi alţii.

Deşi lucrează tot în tehnica haute lisse, unii artişti s-au situat pe alte poziţii stilistice. Aşa e Victor Vasarely — iniţiatorul Op-art-ei — sau arhitectul Le Corbusier. Acesta din urmă a creat încă înainte de cel de al doilea război mondial cartoane în viziunea picturii sale puriste, dar s-a ocupat mai intens de tapiserie doar de prin 1949—1950. De viziune abstractă sau foarte simple ca forme sînt şi tapiseriile ţesute după cartoanele lui Léger, Arp, Herbin, Mortensen, Kandinski, Dali sau Calder, ele fiind însă mai repede reproduceri în material textil ale unor picturi sau guaşe mărite. În general însă cartonierii francezi n-au prea fost atraşi de familiile stilistice riguros geometrice sau constructiviste. Deşi înclinaţi spre viziune abstractă sau semiabstractă, Michel Tourlière — ce a jucat un rol de seamă şi ca director al şcolii din Aubusson —, Mathieu Matégot, Mario Prassinos sau Henri-Georges Adam, păstrează o poezie şi o fluiditate a expresiei în formă şi culoare. Un rol de pionier l-a avut Adam, fiind printre primii ce a realizat tapiserii doar în alb negru şi cenuşiu, transpunînd de fapt, la scară murală, gravura.

Tehnica haute lisse, fie în viziune figurativă, fie în viziune abstractă, a mai fost practicată şi de mulţi alţi tapisieri contemporani din Scandinavia, Olanda, Belgia, Germania, Austria, Ungaria, Polonia sau Cehoslovacia.

Dezvoltarea tapiseriei din România a luat un avînt deosebit după 1950, mai ales prin înfiinţarea unor puternice secţii de textile la Institutele de arte plastice din Bucureşti şi Cluj. În capitală cursul de tapiserie era condus de Olimpia Lascăr, un rol important jucînd însă şi pictorul muralist Ştefan Constantinescu sau sculptorul şi decoratorul Mac Constantinescu, ce au fost pe rînd şefi ai catedrei textile, iar la Cluj, de către pictoriţa şi tapisiera Maria Ciupe. Creaţii sporadice apăruseră chiar în primii ani după război, ca cele ale Aureliei Ghiaţă sau lucrarea executată în tehnica înnodată de maestrul Tuduc, după cartonul lui Ştefan Constantinescu, ce se inspirase din atmosfera Bucureştiului din zilele lui 23 August 1944. O mişcare de oarecare suprafaţă a apărut însă abia cu primele generaţii de absolvenţi ai institutelor, ce au început să se afirme în deceniul 1955—1965.

Operele create în haute lisse, în ultimii 15—20 de ani, de Aurelia Ghiaţă, Maria Ciupe, Maria Mihalache-Blendea, Ileana Balotă, Graziela Stoichiţă, Lucrezia Pacea, Ileana Teodorini-Dan, Aspasia Burduja, Teodora Moisescu-Stendl, Elena Haschke-Marinescu, Angela Balogh, Maria Coja, Eva Suto-Şorban, Zizi Frenţiu, Şerbana Drăgoescu, Ana Tamás ş.a., au conturat pregnant şcoala tapiseriei din România, pe linia unei interpretări moderne a surselor tradiţionale şi folclorice. Marile pilde ale vechii picturi murale precum şi scoarţele româneşti au transmis tapiseriei moderne, înainte de toate, structura mural-decorativă. Dar mirificul repertoriu al creaţiei populare a

Scanned with OKEN Scanner

mai oferit tapisierilor multe alte lecții: stilizarea, relațiile și echilibrul formelor și culorilor, felul expresiv al folosirii materialului, tehnica culorilor vegetale, precum și întreaga atmosferă de poezie și basm.

Firește că tapiseria modernă din România nu s-a dezvoltat izolat. Dimpotrivă, artiștii au cunoscut și au fost înrîuriți de marile creații universale ca cele ale lui Lurçat, Gromaire, Saint Saëns sau Picart Le Doux. Ceea ce n-a alterat însă de fel originalitatea expresiei în ansamblu. Scoarțele oltenești, argeșene, muscelene, moldovenești sau maramureșene au însemnat pentru tradiția noastră artistică, cel puțin tot atît cît tapiseria gotică în Franța. Una dintre tapisierele care au contribuit mult și relativ devreme la constituirea școlii a fost Mimi Podeanu, prematur dispărută. Ea a studiat la București, expunînd apoi, de prin 1956, tapiserii ce au fost curînd remarcate, artista fiind chiar în 1957 distinsă cu medalia de aur a Trienalei de arte decorative din Milano. Evoluția sa spre un rafinament al mijloacelor expresive, datorat unei munci perseverente de peste un deceniu, a atins apogeul spre 1967—1968, cînd a țesut o serie de opere remarcabile ca *Oltence la sfat*, *Tezaurul de la Pietroasa*, *Cocoși de munte*, *Orga verii*, *Grădină sălbăticită* ș.a. Două opere excepționale sînt *1907 (II)*, în care farmecul miniaturilor persane se împletește parcă cu rigoarea unor scoarțe maramureșene și *Copii cu sorcova la geamul înghețat*, unde artista a combinat tehnica haute lisse cu broderia, lîna cu mătasea, într-o delicată armonie coloristică.

Pe linii similare au mers și alte tapisiere ca Adriana Luca, Angela Ionilete și mai ales Teodora Moisescu-Stendl, cu *Spiritul nopții* (1971), sau *Sărbătoare populară* (1973). Un fenomen caracteristic a fost și atracția pictorilor spre tapiserie. Unul dintre primii care au creat cartoane pentru haute lisse a fost Ion Nicodim, absolvent al Institutului din București. El a realizat cîteva opere de mari dimensiuni și factură monumentală: *Cîntare omului* (1963 — 450×950 cm, aflată la sediul O.N.U. din New York) sau *Omul și Cosmosul* (1972 — 540×760 cm). Artistul este un cerebral, frămîntat de marile probleme ale epocii și încearcă să le exprime într-o viziune ce se înscrie în parametrii școlii moderne europene. Printre pictorii care au încercat cartonul de tapiserie se mai află Simona Vasiliu-Chintilă, Pavel Codiță, Mircea Ionescu, Iosif Bene, Virgil Almășanu, Geta Brătescu, Ion Bănulescu ș.a. Interesant în căutările sale este și pictorul Șerban Gabrea. Tapiseriile sale cu efecte iluzioniste de tip op-art, ca de pildă *Compozițiile* din 1971, 1972 sau 1973, lucrări mari de pînă la 4 m, unele romboidale, se înscriu bine în spațiul arhitectural. În prezent Gabrea supraveghează execuția unui vast carton, destinat noului Teatru Național din București.

Marile răsturnări produse în tapiseria mondială din ultimii 15 ani reprezintă doar aparent o simplă revoluție tehnică. Firește că părăsirea ostentativă a metodelor clasice și, practic, infinitatea posibilităților de invenție, atît în confecționarea texturilor, cît și în materiale, izbește înainte de toate, produce confuzie. Mai spectaculoasă este încă depășirea poziției murale, ieșirea în spațiu, tridimensionalizarea tapiseriei. Și totuși mobilele profunde, factorii ce au determinat explozia, sînt alții. Ei se află cu deosebire în sfera eliberării puterii creatoare, în libertatea imaginației tapisierului. Revoluția s-a produs doar în urma faptului că artistul a îndrăznit să se exprime în modul cel mai puternic posibil, neîncătușat de nici un canon tehnic.

Cu atît mai mult cu cît una dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale acestei faze a tapiseriei este quasi dispariția cartonului, majoritatea artiștilor creînd nemijlocit în țesătură.

Scanned with OKEN Scanner

Din marea varietate a genurilor şi a tehnicilor ce caracterizează ultimii ani, André Kuenzi distinge „. . . trei categorii de tapiserii, categorii relativ arbitrare:
— Tapiseria murală, a cărei funcţie este de a fi aşezată pe zid.
— Tapiseria spaţială, în jurul căreia se poate circula.
— Ţesutul — ambiental, care defineşte un spaţiu în care trebuie să pătrundem". Firește că astfel clasificate, tapiseriile pot trece oricînd dintr-o categorie într-alta, prin simpla accentuare sau reducere a reliefului.
Această spaţializare, diversitatea materialelor precum şi nesfîrşita varietate a tehnicilor de la ţesut la croşetat, împletit sau legat —, caracterizează tapiseria de azi. Dealtminteri fenomenul nu e singular; trăim în general în era răsturnării barierelor, atît a celor dintre genurile artistice, cît şi a celor dintre disciplinele ştiinţifice.

Una din pionierele noii tapiserii este fără îndoială Elsi Giauque. Din 1944 ea a preluat atelierul deţinut de maestra sa Sophie Taeuber-Arp, devenind profesoară de tapiserie la Şcoala de arte şi meserii din Zürich. Elsi Giauque a părăsit tehnica clasică, aducînd în lucrarea intitulată *Lumini* o suprafaţă vibrantă, semănată cu accidente. Dar cea care avea să răstoarne cu adevărat domnia haute lisse-ului a fost tapiseria *Transparenţă* (1945) lucrare de mari dimensiuni (160 × 400 cm) suspendată în spaţiu, din in negru şi bare de lemn, într-o tehnică mixtă, cu fire rare şi noduri. „Cu această inovaţie — spune Dr. R. Flühler — ea s-a situat în fruntea avangardei a ceea ce douăzeci de ani mai tîrziu, a fost calificat la Bienala tapiseriei de la Lausanne drept revoluţia artei textile. Vreme de secole tapiseria n-a fost folosită decît cu singurul scop de a acoperi pereţii. Cu lucrarea *Transparenţă* s-a creat o operă ce se desprinde de perete şi care, pusă în evidenţă ca o sculptură, îşi exercită efectul său din plin. . .". Poate mai interesant este însă faptul că Elsi Giauque a „detronat gobelin-ul încă înainte de renaşterea Aubusson-ului" — cum spune Erika Billeter. Artista are o părere foarte precisă în legătură cu rolul artei textile moderne. „O operă ţesută sau înnodată făcută din materialele cele mai variate — spune ea — . . . este expresia unei anumite personalităţi artistice. Acest nou spirit inventiv. . . se exprimă prin efectul optimal ce depinde de o profundă cunoaştere a faptelor, de o nouă dispoziţie a elementelor textile fundamentale". Elsi Giauque nu s-a oprit însă doar la spaţializarea tapiseriei. „Ţesutul — spune mai departe artista — poate fi un element ce divizează spaţiul, un raport de dimensiune sau un mijloc de expresie autonomă". Într-adevăr, în 1968—1969 cu *Element virtual spaţial*, lucrare ambientală, tridimensională de mari dimensiuni (400 × 400 × 400 cm), expresiv colorată, sau cu cea din 1970, *Tapiserie virtuală* (350 × 1350 × 350 cm) ea creează spaţii în care se circulă, se şade, se meditează. Creaţia artistei cuprinde lucrări foarte variate, dar toate cu funcţii arhitecturale. Aşa sînt *Coloană în culori ce cîntă* (1964 — 37 × 134 × 420 cm), *Mică coloană* (1967 — 11 × 118 × 75 cm) şi *Primejdie şi lumină* (1970 — două elemente de 11 × 122 × 45 cm, ţesute în lînă şi nailon, cu piese de metal, în negru, alb, argint şi aur). Elsi Giauque socoteşte că „Textilele sînt, odată mai mult, pe punctul de a deveni o valoare spirituală şi artistică pentru omul modern, în raporturile sale cu arhitectura modernă".

La revoluţia tapiseriei moderne Polonia a adus un deosebit aport. Grupul polonezilor ce s-a prezentat la prima Bienală internaţională de la Lausanne (1962) compus din Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Ada Kierzkowska şi Anna Sledziewsca, a provocat cele mai contradictorii reacţii. André Kuenzi îşi aminteşte că „Intrarea ţesătorilor polonezi în prima Bienală, din 1962, a avut efectul unui atac haiducesc. Era ca şi

Scanned with OKEN Scanner

cum s-ar fi dat o lovitură de berbece în marea tradiţie a tapiseriei". Unii au fost indignaţi, alţii entuziasmaţi, dar „Acest atac a provocat lărgirea Bienalei, fiind printre cele mai salutare". Foarte interesaţi de noile experienţe au fost chiar unii dintre corifeii haute lisse-ului, începînd cu Lurçat, care prezida juriul şi a insistat să fie acceptate lucrările, pînă la Tourlière.

Ca şi în alte ţări din răsăritul continentului, artiştii polonezi au găsit în creaţia populară multe izvoare de inspiraţie; fie din aşa-numitele „Kilimuri" poloneze — o tehnică foarte liberă cu adaosuri textile heteroclite şi din materiale diverse — fie din alte surse folclorice. Un rol deloc neglijabil l-a avut în aceşti ani şi neobosita cercetătoare şi profesoară la Academia din Varşovia, Eleonora Plutynska. Ea studia o metodă străveche: tehnica cu urzeală dublă, în două culori, cunoscută atît în nordul Europei, cît şi încă în civilizaţia precolumbiană peruană. Acest tip de ţesătură reversibilă (cu două feţe) şi foarte diversă ca posibilităţi, a stat la baza multor invenţii moderne, în care s-au combinat fire de lînă, nailon, paie, rafie, metal, talaş, sfoară, frînghii, fuior etc., cu lemn, metal, sticlă, pietre sau chiar obiecte: clopoţei, sticluţe, cuie, rozete, etc. Una dintre figurile cele mai caracteristice şi mai originale dintre tapiserii polonezi de azi este Magdalena Abakanowicz. Operele sale decorează multe mari spaţii arhitecturale, atît în ţară cît şi în străinătate şi se află în diferite muzee, fiind chiar clasificate drept o categorie plastică „Abakan". Ea a studiat la Varşovia, iar din 1965 e profesoară la Academia din Poznań. Artista creează de predilecţie opere tridimensionale de mari dimensiuni, pînă la 13—15 m înălţime, de caracter arhitectural. Ea trece însă dincolo de ceea ce s-ar putea numi sculptură monumentală în material textil, încercînd o integrare a tapiseriei în spaţiul arhitectural, ca lucrarea sa ce se află în vasta sală a noului Centru civic din s'Hertogenbosch, Olanda (operă din 1971 a arhitecţilor Van Dommelen şi Kroos). Printre lucrările sale mai semnificative din ultimii ani, se numără structura în trei dimensiuni cu asamblaj din frînghii din 1970 *Ambianţă* (înaltă de 13 m, Kunsthalle Södertälje, Suedia), *Abakan turcoaz* (1971 — 400 × 1230 × 130 cm) o structură tridimensională, *Ambianţă în arhitectură* (1972 — 300 × 1700 × 700 cm, Spitalul din Huddinge, Stockholm, Suedia), sau piese mai mici, *Abakan roşu* (1972), *Abakan alb*, etc. Încercînd să-şi definească genul artista precizează: „Un *Abakan* este o operă independentă, dar de asemenea un obiect datorită căruia putem percepe spaţiul. Şi alte elemente mai contribuie la această percepţie: arborii, parcurile, imobilele şi drumurile, evident şi televiziunea... Eu caut propriul meu spaţiu. Eu îl construiesc plecînd de la tensiunile ce se manifestă între formele pe care le compun şi lumină. Eu înserez spaţiul în cel ce există...".

Printre tapiserii polonezi de azi se află încă multe personalităţi interesante. Două foste eleve ale Eleonorei Plutynska — Alicja Siodlowska-Wisniewska şi Kristyna Wojtyna-Drouet —, creează în tehnici şi materiale foarte variate; Wojciech Sadley, profesor de tapiserie la Academia din Varşovia, compune în trama ţesută diverse obiecte finite; Maria Laszkiewicz face fie un fel de tapiserie antropomorfă, creînd personaje în relief, fie obiecte în spaţiu; Zofia Butrymowicz practică în haute lisse o viziune iluzionistă, intens colorată; sau Kazimiera Gidoszweska, Maria Chojnacka ş.a.

A încerca categorisirea nenumăratelor varietăţi ce au apărut în tapiseria ultimilor ani, rezultat al unei adevărate explozii inventive, este cu neputinţă. Poate că singura trăsătură generală de azi a domeniului este tocmai nesfîrşita sa diversitate. La aceasta am mai putea adăuga însă şi marea popularitate pe care ţesătoria artistică a căpătat-o pe plan mondial, din Japonia pînă în Canada, precum şi o dominantă rustică, viguroasă, de cele mai multe ori de

Scanned with OKEN Scanner

tradiție folclorică, în modurile de expresie. Așa se prezintă și operele tapisierei iugoslave Jagoda Buic, fie că e vorba de lucrări murale ca *Îngerul izgonit* (1966), sau *Poliptic structural* (1966) fie despre lucrări în spațiu ca *Omagiu lui Pierre Pauli* (1970). De esență folclorică sînt și impulsurile expresive ale grupului din jurul atelierelor catalane de la San Cugat del Vallés, lîngă Barcelona, întemeiate în 1965 de Miquel Samaranch-Amat în colaborare cu pictorul muralist J. Grau-Garriga; sau creația englezului de origine poloneză Tadek Beutlich, cea a olandezei Wilhemina Fruyter, a germanei Inge Vahle, a norvegienei Brit Warsinski, a japonezei Keiko Fujioka, sau a americancei din S.U.A. Sherri Smith.

Mulți artiști sînt atrași de compoziția în pasmanterie: din șnururi, galoane, sau fel de fel de materiale de secție cilindrică viu colorate. Printre ei se află Sheila Hicks, Claire Zeisler sau Walter Nottingham, toți din S.U.A. Iar alți tapisieri din Statele Unite creează un fel de troițe puse direct în iarbă — ca Jean Stamsta, rochii bizare dintr-o plasă de fire groase, viu colorate, pe care le intitulează *Ambianță înnodată*, ca Debra E. Rapoport.

Ieșirea din bidimensionalism și spațializarea tapiseriei sau, în general, depășirea tehnicii clasice, și-au găsit adepți în România. Printre ei se află arhitecta Florica Vasilescu *(Sorcova)*, Mariana Ghiță-Oloier *(Canicula, ora 12 noaptea)*, sau Eva Suto-Șorban. Cea din urmă, absolventă a Institutului din București, s-a afirmat atît ca scenograf cît și ca tapisier, printr-o deosebită expresivitate și originalitate. Lucrările sale din ultimii ani, *Fata cu podoabe*, *Maramureșanca*, *Buhele maestrului*, tapiserii de lînă sau cînepă și, mai ales, seria de zece *Semne maramureșene*, țesute în tehnici mixte și sui generis decupate și spațializate, sînt pilde viguroase și moderne de interpretare a viziunii folcloristice transilvănene. Tapiserie tridimensională, „obiect" sau plastică monumentală, au mai creat și soții Stendl, în colaborare — *Orgă țărănească* (1971), un fel de basorelief în tehnică mixtă (150 × 120 cm) și *Fluture* (1971), o mare piesă suspendată în spațiu și dezvoltată în trei dimensiuni (150 × 150 × 150 cm, Muzeul de artă contemporană românească, Galați) — sau individual, Teodora Moisescu-Stendl, ce a studiat la București, mai acordă uneori pondere hautelisse-ului adăugîndu-i, de exemplu, elemente de pasmanterie *(Fluturele*, 1973 — 200 × 500 cm), sau face în macrameu din păr de capră și un cadru de lemn o *Casă a fluturelui* (1974 — 115 × 58 cm). Ion Stendl, ce a studiat arta monumentală la Institutul din București, unde este acum lector, s-a afirmat ca pictor muralist și ca tapisier. Unele probleme de expresie le-a soluționat în ultimii ani în compoziții textile de tehnici combinate, ca *Poarta* (1973 — 300 × 230 cm), lucrare de ritm folcloric, arhitectural, dominată de o țesătură de tip cergă; sau în „casete-moduli", ca *Modul* (1974 — 195 × 195 cm), șase casete de lemn cu diferite obiecte textile. O personalitate a noii tapiserii românești e și Ariana Nicodim, de asemenea absolventă a Institutului din București. Artista a trecut de cîțiva ani la o tehnică mixtă, din sfoară de sisal, în care a început, din 1970, *Ciclul celor patru elemente*. Primul realizat, *Pămîntul* (390 × 325 cm) a fost lucrat în colaborare cu soțul său, Ion Nicodim. După aceea au urmat *Aerul* (1971 — 360 × 320 cm), *Apa* (1973 — 340 × 360 cm) și *Focul* (1974 — 410 × 310 cm), ultima cea mai mare, mai extinsă în spațiu și mai impresionantă lucrare din serie. Opera sa a fost distinsă în 1973 cu Medalia de argint a Trienalei din Milano.

În sfîrșit poate printre cele mai marcante reprezentante ale tapiseriei spațializate din România, remarcabilă prin îndrăzneala unora din lucrările sale, este Ana Lupaș. Ea a absolvit Institutul din Cluj, ajungînd foarte curînd să se afirme și să fie distinsă cu premii, atît pe plan național, cît și peste hotare.

Scanned with OKEN Scanner

Opera Anei Lupaş nu e uşor de definit: artă de ambient, artă spectacol, „zbor" ş.a.m.d. şi, fără îndoială, nu numai atit. Poate însă că ceea ce ar contura cel mai bine şi mai general concepţia tapisierei ar fi tendinţele sale spre orizonturi deschise, pe de o parte şi sentimentul folcloric transilvănean, pe de alta. Chiar dacă în unele metode folosite Ana Lupaş interpretează marile linii şi invenţiile noii tapiserii europene sau americane, aduse de Elsi Giauque sau Magdalena Abakanowicz, ea nu rămîne mai puţin autentică în expresie. Printre lucrările sale cele mai semnificative se numără *Covorul zburător cu un ou roşu în cuib*, *Maşină de zburat în zi de sărbătoare* (1971 — Muzeul de artă contemporană românească, Galaţi), *Mijloc de orientare în univers* (1973 — Muzeul de artă contemporană, Lódz, Polonia) şi, mai ales, acele „spectacole" în aer liber, ca *Rai* (1972) obiecte textile sugerînd costume folclorice, puse pe stelaje de lemn, sau uriaşa desfăşurare pe trei hectare de ţesătură suspendată pe frînghii a *Covorului zburător* (1972) simbol al păcii, obiect obţinut prin acţiune cu caracter sărbătoresc.
Impetuoasa dezvoltare a tapiseriei moderne care, în aproximativ 20 de ani a pulverizat canoanele sacrosancte ale unei arte europene de aproape opt ori seculară, nu e nici pe departe terminată. Experienţele tapiseriilor programate pe computer şi tot felul de invenţii se înmulţesc mereu. Creşte totodată foarte mult şi rolul artelor textile în ambianţa generală a vieţii cotidiene particulare sau publice. În astfel de condiţii e cu neputinţă de făcut orice fel de pronosticuri asupra viitoarelor căi pe care le va urma tapiseria. Un lucru este însă indubitabil: rolul funcţional-educativ al acestei arte în societate a crescut nemăsurat, de la epoca în care tapiseria era un privilegiu exclusiv al aristocraţiei, iar această democratizare a genului se va amplifica continuu. (V. pl. 1, 2, 3, 19, 47).

team x. Grupare avangardistă fundată prin 1950 de arhitecţii olandezi, Jacob B. Bakema, J. H. van den Broeck şi Aldo van Eijk. Principalele lor teze, în legătură cu un nou mod de a stabili raporturile spaţiale între interiorul şi exteriorul construcţiilor şi, în general, raporturile dintre volumul clădirilor şi spaţiul ambiant, în urbanistică, s-au ilustrat în proiectele reconstrucţiei Rotterdamului, în cele pentru amenajarea teritoriului regiunii olandeze Kennemerland sau în construcţia centrului civic din Marl — toate de Van den Broeck şi Bakema —, sau în clădirea *Orfelinatului municipal* din Amsterdam — Van Eijk —, ca şi în proiectul sistematizării satului Nagele, din nord-estul ţării, datorit unui colectiv condus de Van Eijk. Principiile lor au fost expuse şi la al X-lea C.I.A.M.* (1956) de la Dubrovnik, unde susţinuţi şi de alţi aderenţi străini ai grupului, ca francezul Georges Candilis sau englezii Alison şi Peter Smithson, au atacat vechea linie a organizaţiei, ducînd la dizolvarea ei.

tecton group. Grup format din şase arhitecţi englezi, întemeiat la Londra în 1933 de Berthold Lubetkin. Din el au făcut parte Anthony Chitty, Lindsey Drake, Michael Dugdale, Val Harding şi Denys Lasdun. Ei s-au făcut cunoscuţi mai ales prin construcţiile de beton pentru amenajarea, foarte ingenioasă, a grădinii zoologice din Londra sau prin unele imobile de raport realizate între cele două războaie mondiale, în acelaşi oraş. Între 1946—1950 au construit o serie de cartiere de locuinţe în Finsbury.

the four (Cei patru). Grup care a aparţinut şcolii din *Glasgow**, principala mişcare a *artei 1900** din Scoţia. El s-a afirmat la finele secolului 19 şi începutul secolului 20, fiind format din arhitectul Charles Rennie Mackintosh — şeful grupului — soţia sa, pictoriţa Margaret Macdonald-Mackintosh, sora aces-

Scanned with OKEN Scanner

teia, pictorița Frances Macdonald-MacNair și soțul ei, arhitectul Herbert MacNair. V. și *Glasgow, Școala din ~*.

Tiffany style. Expresie a *artei 1900** din S.U.A. reprezentată prin decorație interioară, bijuterii, mobilier și, cu deosebire, prin sticlărie, vitralii, etc., denumită astfel după numele lui Louis Comfort Tiffany. El a început să învețe pictura, în 1866, obținînd mari succese, neobișnuit de rapid. În 1869 a plecat să studieze la Paris, iar în 1870 a călătorit și a lucrat în Egipt și în Anglia. La întoarcere în S.U.A. artistul se bucura deja de un astfel de prestigiu ca pictor, încît a fost ales membru asociat la „National Academy". Dar Tiffany a fost curînd atras de artele decorative, mai ales de sticlă, pentru care a studiat chimia și a lucrat apoi, făcînd experiențe cu materiale noi opalescente, la atelierele „Heidt" din Brooklyn—New York. Concomitent experimenta în domeniul sticlei opalescente și pictorul muralist John La Farge astfel că, în 1876, amîndoi artiștii izbutesc să realizeze deodată cîte un vitraliu din noul material. Din 1880 însă drumurile lor s-au despărțit. În vreme ce La Farge se va ocupa exclusiv de vitralii — mai ales pentru biserici — continuînd și pictura murală, Tiffany se dedică total decorației interioare, își diversifică creația (vitralii, abajururi de lămpi din sticlă mozaicată, mozaicuri murale, vase, oglinzi, bijuterii, etc.) și inventă materia ce avea să-i aducă o celebritate mondială: așa-numita „Tiffany Favrile Glass" (sticlă artizanală Tiffany — „Favrile" — de la latinescul *faber* = meșteșugar), o sticlă irizată, amestecată cu metal. Încă din 1879 el întemeiase „Louis C. Tiffany Associated Artists", în tovărășie cu pictorii Samuel Colman și Lockwood de Forest. Firma, ce s-a mărit apoi, numindu-se doar „Associated Artists", a căpătat repede notorietate, primind comenzi de ansambluri complete de decorație interioară, printre care s-a aflat, în 1882 și decorația „Casei Albe" din Washington. În 1883 artistul s-a despărțit de asociații săi, întemeind atelierele de sticlărie „Tiffany Glass Company" care vor executa lucrări din ce în ce mai importante atît în America, cît și în Europa. Anul 1902 i-a adus artistului primul mare premiu internațional: medalia de aur a Expoziției internaționale a meseriilor artistice de la Torino. În același an a preluat și întreprinderea de giuvaergerie a tatălui său „Tiffany and Company" din New York. Faima mondială îi încoronase opera. Sticla și obiectele Tiffany deveniseră o adevărată categorie artistică, un „stil". Sticlarii din Europa și mai ales vestiții meșteri din Boemia îl imitau, iar marii artiști vitralieri francezi își executau proiectele în atelierele Tiffany din New York. V. și *Arta 1900*. (V. pl. 40).

Scanned with OKEN Scanner

U

u.a.m. v. *Uniunea artiştilor moderni.*

u.i.a. v. *Uniunea internaţională a arhitecţilor.*

uniunea arhitecţilor din Republica Socialistă România. Înfiinţată la Bucureşti prin conferinţa din 21 decembrie 1952, cînd a şi fost ales primul comitet sub preşedinţia lui Duiliu Marcu. Rolul său a fost şi este, în general, foarte marcat pe toate planurile, dar mai ales important în promovarea celor mai moderne tendinţe ale domeniului. Aşa cum reiese şi din statut, ea „contribuie la generalizarea teoretică a experienţei înaintate în arhitectură şi urbanism, la activitatea de studiu şi cercetări ştiinţifice, la dezvoltarea muncii ideologice, a istoriografiei şi criticii de arhitectură şi în acest scop sprijină activitatea corespunzătoare a instituţiilor de specialitate şi stimulează prin mijloace şi forme proprii activitatea în aceste domenii a arhitecţilor". O contribuţie foarte importantă la dezvoltarea arhitecturii şi urbanisticii româneşti contemporane au adus-o, de-a lungul acestor peste două decenii şi largile dezbateri din adunările plenare ale uniunii axate pe domenii fundamentale ca arhitectura industrială şi habitat-ul (teme discutate în repetate rînduri), pe diferite probleme ale sistematizării urbane sau a celei rurale, pe industrializarea procesului de construcţie (plenara din 1970), pe valorificarea teritoriului urban şi pe legea sistematizării (ianuarie 1974). Nu mai puţină însemnătate au avut-o numeroasele adunări plenare ale filialelor sale din provincie, unde s-a dezbătut — cu o largă participare a arhitecţilor din capitală — probleme de interes local, ca schiţa de sistematizare a oraşului Craiova, amenajarea turistică a judeţului Suceava, industrializarea construcţiei de locuinţe la Braşov, etc. Uniunea a mai contribuit la progresul arhitecturii moderne şi prin organizarea unor dezbateri internaţionale, cum au fost cele două seminare (1966 şi 1969) pe tema habitat-ului ce au avut loc la Bucureşti în cadrul *Uniunii internaţionale a arhitecţilor** — organism la care este afiliată —, cît şi Conferinţa balcanică a arhitecţilor (1973) care a dezbătut tema „Valorificarea moştenirii arhitecturale în construcţia modernă a oraşelor", ş.a. Capacitatea de acţiune a uniunii se oglindeşte şi în relativ marele număr de membri la care a ajuns în prezent (circa 2200).

uniunea artiştilor moderni (în fr.: Union des artistes modernes). Fundată la Paris în 1929 de un grup de arhitecţi, decoratori şi designeri, printre care s-au aflat R. Mallet-Stevens, Francis Jourdain, R. Herbst, F. Chareau, Sonia Delaunay, Charlotte Perriand, J. Prouvé ş.a. Din uniune au mai făcut parte personalităţi ca Le Corbusier sau G. H. Pingusson. Iar la expoziţiile sale erau prezenţi creatori din toată lumea. Uniunea căuta în general, căile de adecvare ale artei la nevoile societăţii maşiniste. În manifestul **u.a.m.** intitulat „Pentru arta modernă — cadrul vieţii contemporane" — se vorbea de „frumos

și de raporturile sale cu mașina, pe de o parte, și cu comerțul, pe de altă parte...", arătîndu-se că progresele tehnicii și ale meșteșugurilor au fost întotdeauna concomitente, că istoria artizanatului artistic „nu este decît un șir de continue adaptări la progresele fabricației".

uniunea centrală a artelor decorative (în fr.: L'union centrale des arts décoratifs). Fundată la Paris în 1882, prin fuzionarea fostei *Uniuni centrale a artelor frumoase aplicate la industrie** cu Societatea fundatoare a Muzeului de arte decorative. Deviza noii uniuni era: „Le beau dans l'utile" (Frumosul în util).

uniunea centrală a artelor frumoase aplicate la industrie (în fr.: L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie). Fundată la Paris în 1865 pentru ridicarea calității estetice a produselor. Faptul răspundea atît nevoilor generale ale dezvoltării industriale, cît și marii concurențe internaționale între fabricile ce se confruntau periodic, în mari expoziții universale, începînd din 1851, anul primei manifestări de acest fel de la Londra.

uniunea internațională a arhitecților (în fr.: L'union internationale des architectes). Constituită la Lausanne în 1948, prin fuzionarea dintre *Comitetul permanent internațional al arhitecților** și *Reuniunile internaționale ale arhitecților**. Rolul uniunii, în ultimul sfert de veac, s-a dovedit mereu mai important în schimbul de experiențe și dezbaterile comune ale arhitecților din toată lumea asupra principalelor probleme de actualitate ale domeniului, ca habitatul, standardizarea, industrializarea procesului de construcție, etc.

Scanned with OKEN Scanner

V

Velde, style ~. Una din expresiile *artei 1900** din Belgia şi Germania, denumită astfel după Henry Clemens van de Velde, figură de însemnătate europeană. El a studiat întîi pictura la Academia de arte frumoase din oraşul său natal, Anvers, iar apoi la Paris (1884—1885), cu pictorul Carolus Duran. Întors la Anvers depune o activitate intensă: aderă la cercul „Als ik Kan" şi participă la fundarea uniunii „Arta independentă", la al cărei prim salon (martie 1887) expune pentru întîia oară lucrări, vădind influenţe impresioniste. În anii următori (1888—1892) Van de Velde evoluează, trecînd printr-o fază neoimpresionistă şi fiind apoi înrîurit de Vincent van Gogh. De-a lungul acestor ani el s-a afirmat într-atît, încît în 1888 a fost ales membru al prestigiosului grup din Bruxelles „Les XX". În 1891 a început să se manifeste şi teoretic, ţinînd prima sa conferinţă, „Despre ţăran, în pictură" şi publicînd studiul despre Georges Seurat. Începînd din anul următor Van de Velde a renunţat definitiv la pictură, dedicîndu-se graficii de presă, artelor decorative şi aplicate. Concomitent el şi-a continuat activitatea teoretică publicînd, printre altele, vestita sa lucrare „Déblaiement d'art" (1894, Epurarea artei), virulent manifest împotriva „urîtului" şi al „minciunii formelor". Despre cauzele ce l-au determinat pe artist să renunţe brusc la pictură, pentru arte decorative şi arhitectură — domenii în care era absolut autodidact —, s-a discutat mult. Cel mai probabil este ca schimbarea să se fi datorit atît mentalităţii generale de la 1900 cît şi convingerilor sale social-estetice de pe atunci. Aşa cum singur a afirmat-o, era atras de acea creaţie care se adresa unui public cît mai numeros, ce putea sluji socialmente cît mai larg. Întreaga sa activitate s-a axat în aceşti ani pe lupta împotriva „urîtului" şi a prostului gust, care infectaseră „... tot ceea ce se înfăţişa ochilor". „Urîtul—spunea Van de Velde — este o permanentă insultă adusă bunului simţ şi raţiunii...". Aşa şi explica el nevoia ce l-a mînat să-şi construiască la Uccle, lîngă Bruxelles şi să-şi echipeze complet casa, după propriile sale proiecte, în 1895 la un an după ce se căsătorise — deşi „... nu se preocupase niciodată de arhitectură...". Casa, numită „*Bloemenwerf*" (Cheiul florilor) prima încercare de arhitectură şi decoraţie interioară a lui Van de Velde, în care el desenase tot — de la mobilier, de la draperii, covoare şi tapete, pînă la tacîmuri, veselă, clanţe sau chiar vătraiele sobelor —, departe de a fi arătat ca lucrarea unui debutant, vădea deja măiestrie. Ceea ce şi explică de ce a primit în acel an vizita criticului Julius Maier Graefe care va scrie despre el în presa franceză şi pentru care Van de Velde va concepe, ulterior, mobilierul şi decoraţia birourilor firmei „Maison Moderne" din Paris. Reputaţia căpătată i-a adus artistului şi vizita lui S. Bing care l-a invitat să expună obiecte şi mobilier în magazinul său *Art Nouveau**, ce urma să se inaugureze în capitala Franţei. El a devenit apoi mereu mai cunoscut atît în Belgia, unde fundase „Societé H. Van de Velde" ce-şi avea

atelierele la Ixelles, cît şi în Germania, unde i s-au publicat lucrări în reviste şi a primit comenzi, sau în Franţa unde i s-a dedicat în întregime primul număr al revistei „L'Art Décoratif", apărut în octombrie 1898. La finele secolului 19 s-a încheiat şi prima perioadă belgiană a carierei sale. În 1900 el s-a stabilit la Berlin, începînd a doua perioadă, germană, poate cea mai fecundă din creaţia sa, ce va dura pînă în 1917. În capitala Germaniei el îşi înscrie o nouă firmă „Henry van de Velde G.M.B.H. Kunst-Werkstätten" — deschide o expoziţie în magazinul de artă a lui H. Hirschwald — „Hobenzollern-Kunstgewerbehaus" — realizează decoraţia şi mobilierul unor magazine şi publică o altă lucrare teoretică importantă „Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe" (Renaşterea artelor aplicate moderne). După doi ani, în 1902, Van de Velde s-a mutat la Weimar, unde primise funcţia de consilier artistic al marelui Duce de Saxa-Weimar. Între 1902 şi 1908 el a realizat nenumărate lucrări de arhitectură interioară, arte aplicate, etc. De asemenea a publicat în 1907 o altă lucrare teoretică, la Leipzig „Der Neuen Stil" (Noul stil), an în care a participat şi la fundarea organizaţiei *Deutscher Werkbund**. Dar una din cele mai însemnate opere din acea vreme (1904—1908), rămîne construcţia *Şcolii de arte şi meserii* din Weimar, al cărei director va fi apoi, pînă în 1914. Lucrarea marca o însemnată evoluţie stilistică în cariera artistului, care trecea de la viziunea dinamografică, curbiliniară spre forme simplificate, de spirit ortogonal. Deşi începuse ca un reprezentant tipic al artei 1900 belgiene, în stil *Coup de fouet**, fiind chiar influenţat de arhitectul Horta, Van de Velde s-a plasat de la început pe poziţii teoretice deosebite şi în bună măsură originale. Adept al tezei estetice „Einfühlung", el socotea linia ca un vehicul ideal ce transportă datele senzoriale ale creatorului în construcţia formei. Iar în studiul intitulat „Linia este o forţă" (1923), unde urmărea să releve virtuţile liniei ca instrument expresiv al funcţiilor, el demonstra că printr-o ţesătură liniară se poate dinamiza un zid inert, eliminîndu-i, vizual, greutatea, se pot masca nodurile nesudate ale construcţiei sau se pot crea transparenţe volumetrice-spaţiale. O deosebită însemnătate a avut-o şi opera sa de pedagog, la Weimar, unde a făurit realmente prima şcoală modernă de arte decorative. Metodele experimentate de Van de Velde, ca şi întreaga sa organizaţie pedagogică, au constituit o bună parte a temeliilor viitoarei şcoli *Bauhaus** ce se va înfiinţa după război la Weimar, folosind şi localul construit de Van de Velde. Punctul de apogeu al perioadei germane rămîne însă *Teatrul Werkbund*-ului, ridicat la Köln în cadrul expoziţiei din 1914. Arhitectura teatrelor îl pasionase pe Van de Velde încă de prin 1905, cînd s-a împrietenit cu marele om de teatru, englezul Gordon Craig, precum şi în urma amiciţiei cu alt distins reformator al teatrului, regizorul german Max Reinhardt. El studiase cîţiva ani aducînd unele inovaţii ce răspundeau cerinţelor spectacolului modern şi a întocmit chiar, în 1911 proiectele pentru „Théâtre des Champs Elysées" de la Paris, ce va fi realizat însă în 1913, după planurile arhitectului francez A. Perret. Teatrul din Köln (ulterior distrus) în afară de plastica sa exterioară relevînd o concepţie generală funcţională, avea sala în amfiteatru, un proscenium independent, orizont circular şi, mai ales, scena tripartită. Imediat după izbucnirea războiului din 1914, Van de Velde, cetăţean belgian, demisionează din funcţia de director al şcolii din Weimar, recomandîndu-l ca succesor pe arhitectul Walter Gropius. În 1916—1917 mai apare la Weimar lucrarea lui Van de Velde „Formele frumosului arhitectonic modern", iar în 1917 pleacă în Elveţia, unde va rămîne pînă în 1920 cînd se stabileşte în Olanda. Aici acceptase postul de arhitect-consilier al firmei „Müller et Co." (ocupat înainte de arhitectul olandez H. P. Berlage),

Scanned with OKEN Scanner

proprietatea familiei Kröller-Müller, pentru care Van de Velde va construi faimosul *Muzeu de artă modernă* de la Otterlo (1937—1945). Perioada olandeză s-a sfîrşit în 1925, cînd arhitectul s-a întors în patrie, fiind numit profesor la Universitatea din Gand unde va ţine, pînă în 1935, cursul de istoria arhitecturii. Cu aceasta începea a doua perioadă, belgiană şi ultima din cariera sa activă: 1925—1948. Un an mai tîrziu cu toate adversităţile ce le-a întîmpinat, dar sprijinit de Camille Huysmans — pe atunci ministrul Ştiinţelor şi Artelor — şi chiar de regele Albert, Van de Velde înfiinţează, pe baza experienţei de la Weimar, Institutul superior de arte decorative din Bruxelles (devenit ulterior: Şcoala naţională superioară de arhitectură şi arte decorative). Profilul foarte complex al acestei şcoli de acum aproape o jumătate de veac reflecta orizontul modern, avangardist, al fondatorului, care a şi condus şcoala pînă în 1935, cînd a ieşit la pensie. Ultimii ani ai vieţii 1948—1957, Van de Velde i-a petrecut în Elveţia, la Oberägeri, unde şi-a scris „Memoriile", în care a reexaminat atît propria sa creaţie, cît şi epoca, în acelaşi spirit de care a fost animat toată viaţa: opunînd „tradiţiei imitaţiei, tradiţia efortului şi a inteligenţei". V. *Arta 1900; Coup de Fouet, Stile ~; Werkbund, Deutscher Werkbund.* (V. pl. 26).

Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk v. *Ateliere reunite pentru meşteşuguri artistice.*

Viena, şcoala de arhitectură din ~. A aparţinut atît *funcţionalismului**, cît şi organizaţiei *Wiener Sezession**, fiind întemeiată de O. Wagner şi de principalii săi discipoli: J. Hoffmann, J. M. Olbrich şi A. Loos. Arhitectul Otto Wagner a studiat mai întîi la Politehnica din Viena (1857—1859), apoi la Academia de arte frumoase din Berlin (1860—1861), terminîndu-şi educaţia (1861—1863) în atelierul arhitecţilor Eduard van der Nüll şi August Siccard von Siccardsburg, de la Academia de arte frumoase din Viena. Prima perioadă a carierei sale (1864—1893) a fost dominată de istoricism. Totuşi lucrări ca *Banca agrară austriacă* sau unele imobile de raport din Viena, vădesc o rigoare geometrică a formelor, un sever echilibru al raporturilor de proporţii, precum şi o strînsă logică constructivă. O evoluţie a viziunii lui Wagner se face simţită chiar din ultimii ani ai primei perioade, cu prilejul comenzii pe care a primit-o în 1890 pentru proiectele sistematizării Vienei. Din puţinele lucrări realizate în urma acestor studii, cum sînt de pildă *Gările metroului vienez* şi mai ales cea de la staţia *Karlsplatz* (1894) reiese o depăşire a istoricismului, spre o viziune modernă de tip 1900: construcţie din fier şi plăci subţiri de marmură, forme simplificate, logice şi funcţionale. În construcţia staţiei Karlsplatz arhitectul aducea şi elemente noi, originale ce anunţau unul din principalele capitole ale doctrinei sale, în legătură cu zidul care, din element portant devine izolant, despărţitor etc., căpătînd funcţia unui ecran. Pereţii gării de metrou erau realizaţi din plăci subţiri de marmură, prinse într-un cadru de fier cornier lăsat aparent, întreaga funcţie portantă fiind atribuită structurii de fier. Peste vreo zece ani Wagner avea să sublinieze şi mai mult caracterul neportant al zidurilor — la clădirea *Casei poştale de economii* (1904—1906) din Viena, ale cărei faţade sînt placate cu dale mari de marmură subţire, fixate cu nituri importante, vizibile, de aluminiu. O soluţie similară va folosi şi elevul său Hoffmann, la *Palatul Stoclet* (1905) din Bruxelles. *A doua perioadă* a creaţiei lui Wagner (1894—1901) începe cu numirea sa ca profesor la Academia de arte frumoase din Viena. El se găsea în plină maturitate a concepţiei şi reflectase îndelung la gravele probleme ce se puneau arhitecturii la finele secolului 19. Cursul publicat în 1895 sub titlul „Moderne Archi-

tektur" (Arhitectura modernă), numire ce va fi apoi dată întregii sale doctrine, ataca cu hotărîre eclectismul istoricist, cerînd fără echivoc crearea unei arhitecturi moderne, care să corespundă noilor condiţii ale epocii. Din această perioadă datează o serie de imobile locative, la Viena, ca *Majolika Haus* (1898) numită aşa după decoraţia faţadelor în ceramică policromă, lucrare cu forme simple, ortogonale şi acoperiş plat, sau unele magazine ca cel al firmei de confecţii *Neumann* (1900), tot din Viena, o construcţie de spirit perfect rectangular, avînd parterul şi primul etaj total vitrate, lucrare ce putea aparţine foarte bine şcolii din *Chicago**. *A treia şi ultima perioadă* (1904—1918) începe cu construcţia *Casei poştale de economii*, operă ce demonstrează cel mai înalt nivel atins de concepţia sa funcţionalistă. Principiul de bază al doctrinei „Moderne Architektur", primatul absolut al structurii asupra decoraţiei, este strălucit ilustrat aci, mai ales în marele hol central acoperit cu o monumentală boltă din fier şi sticlă.

Cel mai valoros elev al lui Wagner a fost Josef Hoffmann. După ce a absolvit cursurile Academiei din Viena şi şi-a făcut studiile de specializare la Roma, a revenit acasă, manifestîndu-se atît ca arhitect, cît şi ca decorator şi proiectant de arte aplicate. În 1899 Hoffmann a construit în colaborare cu Koloman Moser magazinul *Apolo* din Viena, unde mai apăreau încă urme de ornamentaţie istoricistă. În acelaşi an ambii artişti, prieteni şi colaboratori toată viaţa, au devenit profesori la Şcoala de arte şi meserii din capitala Austriei. Stilul propriu de viziune geometrică, al lui Hoffmann, începe să se precizeze în 1901, cu prilejul construcţiei a patru vile la Viena. Dar afirmarea deplină a concepţiei sale raţionaliste s-a produs odată cu clădirea *Sanatoriului* (1903) din Purkersdorf. Membru marcant al avangardei vieneze, principal fondator al organizaţiei Wiener Sezession arhitectul devenise la acea dată cel mai important continuator al doctrinei funcţionaliste a lui Wagner. Numai că el n-a ajuns niciodată la acel bigotism al purismului, ca colegul său de generaţie Adolf Loos. Dimpotrivă, a contribuit în mod hotărîtor la dezvoltarea artelor decorative şi aplicate, atît prin opera sa, cît şi prin întemeierea, în 1903, împreună cu Moser şi cu graficianul C. O. Czeschka, a vestitelor Ateliere vieneze. Acest grup de ateliere artizanale, în care se producea o gamă extrem de largă de lucrări de la afişe şi cărţi ilustrate, ţesături, mobilier, ceramică, argintărie sau bijuterie, pînă la arhitectură şi decoraţie, a funcţionat vreo trei decenii căpătînd un binemeritat renume mondial. În 1905 Hoffmann a realizat capodopera sa, o vilă somptuoasă, la Bruxelles, pentru industriaşul belgian Adolphe Stoclet. Mozaicurile interioare s-au datorit pictorului Gustav Klimt, iar statuile de pe turnul central al construcţiei lui Franz Metzner. În acel moment modalitatea sa proprie de expresie căpătase renume şi chiar o titulatură populară: *Quadratell Hoffmann*, un stil reticular, precubist, la baza căruia se afla limbajul liniar, ortogonal. „Pătratul pur şi folosirea alb-negrului drept culori dominante mă interesau atît — spunea Hoffmann — deoarece astfel de elemente clare nu apăruseră vreodată în stilurile dinainte". Întreaga clădire a fost concepută în volume geometrice, simple şi îmbrăcată cu plăci de marmură albă de Turili (Norvegia). Iar pentru a atenua ascuţişul muchiilor, arhitectul le-a îmbrăcat cu profile din bronz cizelat şi aurit. Universalist de tip 1900, Hoffmann a desenat pentru Stoclet, în acelaşi stil geometric, absolut tot ansamblul: de la arhitectura parcului pînă la mobilier, serviciul de scris pentru birou, legătoria volumelor din bibliotecă, ş.a.m.d. Aceeaşi viziune i-a caracterizat întreaga creaţie, fie că e vorba de un *Serviciu de ceai* din metal argintat, ca cel din 1912, fie despre acel *Kabinettschrank* (dulap-cabinet) din 1910—1914 (ambele la Österreichisches Museum für Angewandtekunst,

Scanned with OKEN Scanner

Viena), compoziţie piramidală în spirit japonez şi totodată parcă o premoniţiune a op-artei. Lucrarea, un model de perfecţiune grafică, în alb şi negru, din pin furniruit cu cimşir, intarsii şi marchetărie de abanos şi sidef, a înriurit pe mulţi artişti din secolul 20.

Celălalt strălucit elev al lui Wagner, Josef Maria Olbrich, s-a afirmat la Viena mai ales prin construcţia *Palatului organizaţiei Wiener Sezession* (1898), lucrare ce a constituit un adevărat manifest în istoria arhitecturii moderne. Olbrich a organizat volumele pur geometrice — cubul, paralelipipedul şi sfera — cu îndrăzneală, dar şi cu un mare simţ al echilibrului. Deşi ansamblul e perfect unitar, masele sînt astfel articulate încît nu se reduc prin intersecţii, ci îşi păstrează fiecare integritatea spaţială şi puterea expresivă. Dar cea mai mare parte a carierei arhitectului s-a desfăşurat în cadrul grupului *Cei şapte**, la Darmstadt, unde a plecat imediat după terminarea acestei construcţii, la invitaţia marelui duce de Hessen, Ernst Ludwig.

Adolf Loos, marele apostol al purismului geometric, aflat pe poziţii contrare decorativismului artei 1900, n-a fost propriu-zis elevul lui Wagner, dar s-a considerat un discipol al doctrinei sale. El a învăţat la Şcoala de arte şi meserii din Reichenburg şi apoi la Politehnica din Dresda, după care a făcut o călătorie de studii la Paris şi în Statele Unite (1893—1896). Loos a fost astfel unul din primii arhitecţi europeni care a cunoscut direct marea experienţă americană a şcolii din Chicago, iar tezele lui Sullivan aveau să-l influenţeze foarte mult. Întorcîndu-se la Viena, s-a afirmat întîi ca publicist, pledînd într-o serie de foiletoane din „Neue Freie Presse" în 1897—1898, pentru o arhitectură funcţională. Aceste prime articole vor fi adunate după război la Innsbruck, într-un volum intitulat: „Ins Leere gesprochen" (1921, Vorbit degeaba). El ataca frontal tendinţele estetizante ale lui Klimt, Hoffmann şi Olbrich, aruncînd o adevărată anatemă asupra întregii arte 1900, al cărei adept a fost dealtminteri, în primii ani ai carierei. Argumentînd atît cu tezele lui Sullivan, cît şi cu cele ale lui Wagner, Loos declara că ornamentaţia este incompatibilă cu civilizaţia şi că forma trebuie să-şi găsească frumuseţea exclusiv în adecvarea sa la funcţie, precum şi în unitatea indestructibilă a părţilor sale componente. Concluziile — înlăturarea absolută a oricărui fel de ornament şi folosirea exclusivă a formelor pure, geometrice —, le-a aplicat atît în cursurile predate la Şcoala liberă de arhitectură ce a înfiinţat-o în 1906 la Viena, cît şi în lucrările sale, de o austeritate monahală, ca *Vila Karma* (1904), la Montreaux, *Casa Steiner* şi *Imobilul comercial Goldman* (1910) din Michaelerplatz, *Casa Rufer* (1922), toate la Viena. În 1923 Loos a plecat la Paris unde a fost primit cu entuziasm atît de membrii mişcării *Esprit Nouveau**, cît şi de cei ai dadaismului. El a construit aici, în 1926, casa poetului Tristan Tzara.

Reprezentanţi ai şcolii au mai fost şi alţi arhitecţi, dintre care unii chiar elevi ai lui Wagner: Leopold Bauer, Emil Hoppe, Oskar Laske, Josef Plečnik, Otto Wytrlik sau Fritz Zeymer. V. *funcţionalism*; *Wiener Sezession*. (V. pl. 28).

Scanned with OKEN Scanner

W

Wellenstil (Stil vălurit sau ondulant). Variantă a *artei 1900** din Germania. V. *Berliner Sezession*; *Jugendstil*; *Münchner Sezession*.

Werkbund v. *Deutscher Werkbund*.

Wiener Sezession (Secesiunea vieneză). Organizație aparținînd *artei 1900**, fundată în 1897. S-a numit oficial „Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs, Sezession (Uniunea artiștilor plastici din Austria, Secesiune). Școala vieneză a reprezentat la începutul secolului 20 poate cel mai efervescent centru de dezvoltare al artei 1900. În vreme ce într-o bună parte a Europei *Art Nouveau**-ul, *Modern Style**-ul sau *Jugendstil**-ul se aflau în faza decăderii perioadei florale, în Viena începea perioada geometrică ce s-a ilustrat fie în expresia ortogonalistă și funcționalistă a arhitecturii și artelor aplicate dominate de așa-numitul stil *Quadratell-Hoffmann*, creat de arhitectul Josef Hoffmann și răspîndit mai ales după 1904 prin Atelierele vieneze, fie în concepția bidimensională a picturii și graficii, care a abolit orice iluzionism, conferind o nouă putere liniei și ajungînd la o nouă conștiință a valorii suprafeței tabloului, calități sintetizate cu deosebire în creația lui Gustav Klimt. Iar principala arie de supraviețuire postbelică a mișcării de la 1900, stilul 1925 sau *Arts Déco**, și-a avut cele mai viguroase rădăcini în geometrismul secesiunii vieneze.

Organizația **W.S.** a fost de la început foarte puternică. Primul președinte de onoare al asociației, pictorul Rudolf von Alt, pe atunci de 80 de ani, reprezenta și adeziunea unei bune părți a generațiilor mai vechi, chiar dacă acordul lor cu avangarda va fi de scurtă durată. Dar primul președinte activ, reprezentantul tinerimii care „făcuse secesiunea" mai ales în numele progresului și al libertății artei, cum arată și moto-ul săpat în piatră pe palatul **W.S.** din Viena (operă din 1898 a arhitectului J. M. Olbrich): „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit" (Vremii, arta sa. Artei, libertatea sa), a fost Gustav Klimt. Printre cei mai de seamă membrii fondatori sau intrați în organizație înainte de 1900 s-au mai aflat arhitecții O. Wagner, J. Hoffmann, J. M. Olbrich, pictorii, graficienii, decoratorii și designerii F. Andri (ce va deveni, din 1905, președintele asociației), J. M. Auchentaller, W. Bernatzig, R. Bacher, A. Boehm, J. Engelhart, O. Friedrich, R. Jettmar, F. König, J. V. Krämer, F. Kruis, M. Kurzweil, M. Lenz, W. List, C. Moll (organizatorul la Viena al celor mai multe expoziții ale artiștilor străini), K. Moser, C. Müller, F. von Myrbach ș.a. În 1898 s-a construit palatul asociației și a avut loc prima expoziție, cu o largă participare internațională. A apărut de asemenea revista „Ver Sacrum" (1898—1903) organul asociației. În 1903 J. Hoffmann, K. Moser, graficianul C. O. Czeschka ș.a., ajutați de Fritz Wärndorfer, marele mecena al secesioniștilor vienezi, au întemeiat faimoasele Ateliere vieneze, ce vor

Scanned with OKEN Scanner

înrîuri puternic, aproape trei decenii, artele decorative şi industriale din Europa. Una din lucrările reprezentative executate de Atelierele vieneze a fost teatrul şi cabaretul *Fledermaus* (Liliacul), pe Kärtnerstrasse nr. 33, Viena, realizat în 1907, după proiectele lui J. Hoffmann şi ale decoratorilor Berthold Löffler, Emil Orlik, Anton Kling ş.a. Dar diferitele tendinţe ce se înfruntau în cadrul organizaţiei au dus relativ curînd la prima sciziune, cu toate că secesioniştii propovăduiau absoluta „libertate a artei", plecînd de la principiul fundamental „Leben und leben lassen" (A trăi şi a lăsa şi pe alţii să trăiască). În 1905 Klimt a făcut „Secesiune, secesiunii" părăsind asociaţia şi formînd aşa-numita „Klimtgruppe", împreună cu Hoffmann, Bernatzig, Kurzweil, List, Moll, Moser, Richard Luksch, Emil Orlik, Alfred Roller ş.a. Pentru grupul Klimt, Hoffmann a construit apoi, în 1907, o sală „Kunstschau" (Expoziţia de artă) la Viena. Ca toţi artiştii mişcării de la 1900 vienezii se opuneau înainte de toate oricărui istoricism şi academism, tinzînd spre o creaţie originală, autentic contemporană. „Dacă acceptăm deviza « Afară cu stilurile împrumutate » — se arată în articolul redacţional al revistei „Ver Sacrum" (nr. 10/1898) — de ce trebuie să se mai vorbească de Stil? *Nu există nici un Stil Secesionist.* Aşa stau lucrurile. Numai că acum se întîmplă mai des ca înainte ca un artist să îndrăznească să vorbească în propriul său grai". Şi, mai departe, se sublinia dorinţa totală de independenţă a artei austriece faţă de arta europeană, deşi valoarea acesteia nu era negată: „Vrem o artă neaservită străinătăţii, dar şi fără teamă faţă de străinătate, precum şi fără ură faţă de străinătate. Arta de peste hotare să ne incite la a ne concentra eforturile noastre; noi o recunoaştem, o admirăm cînd este de valoare, numai că nu vrem s-o imităm". În fapt însă arta secesionistă austriacă a suferit multe înrîuriri europene. În general Viena devenise un punct de prim rang al întîlnirii artiştilor europeni. Chiar în anul fundării organizaţiei **W.S.,** baronul von Scala, directorul muzeului de arte industriale din Viena, a organizat prima expoziţie a mobilierului englez în Austria, cu lucrările arhitecţilor Ch. F. A. Voysey, Ch. R. Ashbee sau Baillie-Scott. În 1900, la a opta expoziţie **W.S.,** grupul *The Four** din Glasgow a fost invitat să decoreze o sală întreagă, iar în anul următor ei au realizat la Viena un salon de muzică pentru Fritz Warndorfer. Dar, în general, prezenţa artiştilor străini a fost mult mai largă în capitala Austriei la începutul veacului decît în alte centre europene: fie în expoziţii speciale, fie în cele generale ale secesiunii. În altă ordine de idei trebuie amintit că vestita şcoală de arhitectură din *Viena** a aparţinut şi ea secesiunii, chiar dacă întemeietorul ei, arhitectul Wagner, şi-a consumat prima fază a carierei sale sub semnul istoricismului. El şi cei mai valoroşi discipoli ai săi — Hoffmann, Olbrich şi Adolf Loos —, promotorii doctrinei ce a devenit vestită sub titulatura de „Moderne Architektur" (Arhitectura modernă), au contribuit în mod substanţial la conturarea unui raţionalism *funcţionalist** în arhitectură, decoraţie şi *design**.

Dar poate că figura cea mai reprezentativă a artei vieneze de la 1900 rămîne pictorul Gustav Klimt. Opera sa „cuprinde aproape întregul *Jugendstil* vienez; ea este forţa sa motrice" — după expresia lui H. Hofstätter. După ce studiase la Şcoala de arte şi meserii din Viena, între 1876 şi 1883, el a început să lucreze pictură murală în colaborare cu Frantz von Matsch, ca, de pildă, la teatrele din Reichenberg (1882), din Fiume (1883), din Karlsbad (azi Karlovy-Vary) (1886), la Burgtheater din Viena (1886—1890), la Kunsthistorisches Museum din Viena (1890—1891) sau la Castelul Peleş din Sinaia. Arta sa din prima perioadă — 1882-1892 — conţinea încă multe elemente eclectic-istoriciste, stînd mai ales sub înrîurirea şcolii vieneze de pictură istorică a

lui Hans Makart. Deşi nu i-a fost niciodată propriu-zis elev, Klimt a preluat de la Makart dragostea de culoare, de materiale preţioase şi de contraste. În evoluţia sa spre o viziune de tip 1900 el a trecut apoi printr-un fel de simbolism — academist, asemănător cu cel al münchenezilor Fr. von Stuck sau C. Strathmann. Depăşirea acestor faze spre o nouă modalitate de expresie, în care bidimensionalismul şi decorativismul capătă o mare pondere, s-a produs după 1897—1898, odată cu cristalizarea concepţiei sale secesioniste şi cu înrîuririle ce le suferă, atît din partea unor pictori simbolişti apuseni ca Puvis de Chavannes, Toorop sau Khnopff, cît şi din partea artei japoneze. Începutul maturităţii sale creatoare a fost marcat, de pildă, de cele trei compoziţii de plafon pentru aula Universităţii din Viena, uleiuri pe pînză realizate în 1900—1903. O accentuare a bidimensionalismului a apărut în unele tablouri ca portretul *Anei Gertha Eissler-Terramare*, ulei din 1902 (colecţie particulară, Viena), *Livada cu trandafiri*, ulei din 1903—1905 (colecţie particulară, Graz) ş.a. Dar faza culminantă a evoluţiei picturii sale a început după 1905, cînd cea mai mare parte a tabloului — haine, draperii, fonduri florale etc. — este tratată decorativist, în pete plane şi elemente geometrizate, viu colorate, cu contraste puternice şi mult aur sau argint — fie cu foiţă metalică, fie hîrtie lipită, ba uneori chiar cu smalţ, sidef, etc. —, în vreme ce chipurile, membrele sau, în general, carnaţia personajelor păstrează un oarecare relief. Printre cele mai caracteristice opere aparţinînd acestei perioade se situează unele tablouri de mari dimensiuni, ca *Sărutul* (1908, Österreichisches Galerie, Viena) sau *Salomea* (1909, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Veneţia). Din aceeaşi perioadă datează şi marele mozaic mural (1910), creat de artist pentru sufrageria Palatului Stoclet din Bruxelles, proiectat de arhitectul J. Hoffmann. Pictura lui Klimt a exercitat în general o mare influenţă la începutul secolului 20.

Cei mai străluciţi discipoli ai lui au fost pictorii Oskar Kokoschka şi Egon Schiele. Cel din urmă a studiat (1905—1909) la Academia de arte frumoase din Viena, adevăratul său maestru fiind însă, din 1907, Klimt. Dar cu toate că a preluat modalitatea acestuia de a construi tabloul, din pete mici şi contururi liniare, precum şi conceptul general bidimensional, la Schiele nu predomină nici arabescul, nici mozaicul ornamental. Tensiunea principală îşi are totuşi forţa motrice în micile suprafeţe care „fărămiţează tabloul dinăuntru, încercînd să spargă forma, în adîncul căreia trebuie să rămînă închise" (H. Hofstätter). Deşi a protestat împotriva lumii ostile şi intolerante cu un dramatism anunţînd parcă prematurul său sfîrşit, pictura de atmosferă nostalgică a lui Schiele, plină de lirism melancolic, de nuanţă simbolistă, n-a ajuns niciodată la acel „ţipăt" propriu expresionismului german. Cel care a făcut trecerea de la treapta **W.S.** la expresionism a fost Kokoschka, pictor şi scriitor pe care H. Read îl socoteşte drept „Artistul ce reprezintă prin pictura sa, într-un mod mai complet şi mai permanent decît oricare altul din epoca noastră, un umanism vizionar şi simbolic...". El a studiat (1904—1909) la Şcoala de arte aplicate din Viena dar, ca şi Schiele, a stat la început sub înrîurirea lui Klimt. Acestuia i-a şi închinat, în 1908, poemul său „Die träumenden Knaben" (Adolescenţii visători) pe care l-a şi ilustrat, consemnînd la început: „dem Lehrer Gustav Klimt" (profesorului Gustav Klimt). El s-a afirmat mai întîi ca scriitor, cu cele două piese de teatru scrise în 1907 „Sphinx und Strohmann" (Sfinx şi om de paie) şi „Mörder, Hoffnung der Frauen" (Ucigaş, speranţa femeilor) şi a lucrat pentru Atelierele vieneze ca ilustrator şi proiectant de afişe, cărţi poştale şi arte aplicate. El s-a făcut cunoscut mai ales în cadrul festivalului artistic organizat în 1908 de Atelierele vieneze,

Scanned with OKEN Scanner

prin litografiile care însoţeau poemul citat mai sus, cartoanele pentru tapiserii, unele studii grafice şi o sculptură policromă, ca şi prin reprezentarea piesei „Ucigaş, speranţa femeilor".

O altă personalitate a fost pictorul muralist şi gravorul Rudolf Jettmar. După ce a studiat (1886—1892) la Academia de arte frumoase din Viena şi apoi la Karlsruhe (1892—1893), a început să lucreze din 1894 ca pictor muralist şi gravor, la Leipzig şi Dresda. În 1896 a căpătat o bursă de studii la Roma, iar în 1898 s-a stabilit la Viena, unde a devenit membru al organizaţiei W.S. Spre deosebire de Klimt, care a început ca un artist de viziune istoricistă, Jettmar aduce în cadrul secesiunii tradiţii academiste. Dar evoluţia sa spre o modalitate de expresie simplificată, de o vigoare geometrică, atît în gravurile publicate în „Ver Sacrum", cît şi în decoraţia murală (mozaicurile altarului pentru biserica *Sfîntul Leopold*, 1903—1907, Steinhof, Viena), operă a arhitectului O. Wagner, a îmbogăţit arta secesiunii vieneze.

Foarte reprezentativ pentru arta 1900 din Viena, în general şi în special pentru formaţia multilaterală a creatorilor acestei şcoli, a fost şi Kolomon Moser, pictor, grafician, decorator, proiectant de mobilier, vitralii, mozaicuri, bijuterii sau ceramică. El a studiat la Şcoala de arte aplicate (unde avea să devină, din 1899, profesor) şi la Academia de arte frumoase — ambele din Viena —, fiind apoi unul din fondatorii organizaţiei W.S. Cristalizarea propriului său stil geometral, de o logică constructivă fără cusur — în spiritul acelui Quadratell Hoffmann — s-a produs în ultimii ani ai secolului 19. Dar faza de culme a carierei sale a început odată cu Atelierele vieneze (1903) unde, alături de J. Hoffmann, Moser a fost figura principală. Însemnata contribuţie pe care a adus-o la dezvoltarea artelor moderne s-a datorat atît marelui număr de lucrări create, în cele mai diferite domenii, cît şi elevilor pe care i-a educat. V. şi *Arta 1900*. (V. pl. 3, 24).

Wiener Werkstätten v. *Ateliere vieneze*.

Y

yachting style. Expresie creată de scriitorul francez Edmond Goncourt pentru stilul *Velde**.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ACHIM IONEL: *Introducere în estetica industrială*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti 1968.

ALTERESCU S., CAZABAN I., COSTAFORU A., FLEGONT O., FLOREA M., GÎTZĂ L., ELEMER J., POPESCU A. M., ŢOPA L.: *Istoria Teatrului în România*, vol. III, Inst. de Istoria Artei, Ed. Acad. R.S.R., Bucureşti 1973.

ANTONESCU PETRE: *Clădiri, construcţii, proiecte şi studii*, Ed. Tehnică, Bucureşti 1963.

ARBORE GRIGORE: *Futurismul*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1975.

ARGAN GIULIO CARLO: *Walter Gropius şi Bauhaus-ul*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1976.

BAYNES KAY: *Industrial Design and the Comunity*, Ed. Lund Humphries et Co. Ltd., Londra 1967.

BREAZU MARCEL: *Estetica vieţii cotidiene*. Ed. Ştiinţifică, Bucureşti 1967.

BUCHHEIM LOTHAR GÜNTHER: *Knaur Lexikon der modernen Kunst*, Buchheim Verlag, Feldafing/Obb. R.F.G. 1963.

BUŞNEAG OLGA: *Artă decorativă românească*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1976.

CAFFÉ MIHAIL: *Arhitectul Ion Mincu* (ed. II-a), Ed. Meridiane, Bucureşti 1970.

CASSOU JEAN: *Panorama des arts plastiques contemporaines*, Libr. Gallimard, Paris 1960.

CASSOU JEAN, LANGUI EMIL şi PEVSNER NIKOLAUS: *Les Sources du XX-e siècle*, Ed. Skira, Geneva 1961.

CHAMPIGNEULLE BERNARD şi ACHE JEAN: *L'Architecture du XX-e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1962.

CONSTANTIN PAUL: *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1972.

CONSTANTIN PAUL: *Industrial Design*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1973.

DELEVOY ROBERT L.: *Victor Horta*, Ed. Elsevier, Bruxelles 1958.

DELEVOY ROBERT L.: *Dimensions du XX-e siècle (1900—1943)*, Ed. Skira, Geneva 1965.

DE MICHELI MARIO: *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1968.

DÉNES JÁNOS: *Körösföy-Kriesch Aladár*, Budapesta 1939.

DORFLES GILLO: *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1962.

DORFLES GILLO: *Il disegno industriale e la sua estetica*, Capelli Editore, Bologna 1963.

DOSTAL, PECHAR şi PROCHAZKA: *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Nakladatelství Československých Výtarných Umělců, Praga 1967.

DRIMBA OVIDIU: *Teatrul de la origini pînă azi*, Ed. Albatros, Bucureşti 1973.

FRANCASTEL PIERRE: *Art et Technique aux XIX-e et XX-e siècles*, Editions Gonthier, Geneva 1964.

GANS L.: *Nieuwe Kunst rond 1900*, Haags Gemeentemuseum 1961.

Scanned with OKEN Scanner

GEISMEIER WILLI şi KEISCH CLAUDE: *Stilkunst um 1900 in Deutschland*, Staatlichen Museen zu Berlin 1972.
GIEDION SIEGFRIED: *Espace, Temps, Architecture*, Ed. La Connaissance, Bruxelles 1968.
GRAY CAMILLA: *The Great Experiment-Russian Art 1863—1922*, Harry N. Abrams Inc., New York 1962.
GRIGORESCU DAN: *Expresionismul*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1969.
GRIGORESCU DAN: *Cubismul*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1972.
GROPIUS WALTER şi BAYER HERBERT: *Bauhaus (1919—1928)*, Ed. Vincent, Fréal et Cie., Paris (F.d.).
HAINAUX, BONNAT şi RAE: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, Ed. Meddens, Bruxelles 1956.
HAINAUX, BONNAT şi MIGNON: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, Ed. Meddens, Bruxelles 1964.
HAINAUX, BONNAT şi MIGNON: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960*, Ed. Meddens, Bruxelles 1973.
HATJE GERD: *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Ed. Fernand Hazan, Paris 1964.
HOFSTÄTTER HANS H.: *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1965.
IONESCU GRIGORE: *Istoria arhitecturii româneşti*, vol. II, Ed. Acad. R.P.R., Bucureşti 1955.
KEPES GYORGY: *Education de la vision*, Ed. La Connaissance, Bruxelles 1967.
KEPES GYORGY: *L'objet créé par l'homme*, Ed. La Connaissance, Bruxelles 1968.
KISMARTY-LECHNER JENÖ: *Lechner Ödön*, Akadémiai Kiadó, Budapesta 1961.
KOCH ROBERT: *Louis Comfort Tiffany 1848—1933*, Museum of Contemporary Crafts, New York 1958.
KUENZI ANDRÉ: *La nouvelle tapisserie*, Les Éditions de Bonvett, Geneva 1973.
LANIER GRAHAM F.: *Hector Guimard*, The Museum of Modern Art, New York 1970.
LE CORBUSIER: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Les Éditions G. Crés et Cie., Paris 1926.
LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches*, Éditions Gonthier, Geneva 1965.
MANDL HANS şi NOVOTNY FRITZ: *Wien um 1900*, Kulturamt der Stadt Wien, Viena 1964.
MASINI LORA VINCA: *Antoni Gaudi*, Ed. Sadea Sansoni, Florenţa 1969.
MERÉNYI FERENC: *A Magyar Épitészet 1867—1967* (Arhitectura ungară 1867—1967), Müszaki Könyvkiado, Budapesta 1970.
MUMFORD LEWIS: *Art and Technics*, Columbia University Press, New York 1952.
PEVSNER NIKOLAUS: *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Museum of Modern Art, New York 1958.
PEVSNER NIKOLAUS: *Studies in Art, Architecture and Design*, Vol. II, Ed. Thames and Hudson, Londra 1969.
PISCATOR ERWIN: *Teatrul politic*, Ed. Politică, Bucureşti 1966.
POLIERI JACQUES: *Scénographie nouvelle*, număr special al revistei « Aujourd-hui » Nr. 42—43, Paris oct. 1963.
PONENTE NELO: *Les structures du monde moderne 1850 — 1900*, Ed. Skira, Geneva 1965.
RAGON MICHEL: *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Ed. du Griffon, Neuchâtel 1968.

Scanned with OKEN Scanner

READ HERBERT: *Art and Industry*, Ed. Faber and Faber, Londra 1936.
READ HERBERT: *Histoire de la peinture moderne*, Ed. Aimery Somogy, Paris 1960.
RHEIMS MAURICE: *L'Art 1900 ou le Style Jules Verne*, Ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris 1967.
SCHILERU EUGEN: *Scenografia românească*, Ed. Meridiane, București 1965.
SCHMIDT DIETER: *Bauhaus*, VEB Verlag der Kunst, Dresda 1966.
SCHMUTZLER ROBERT: *Art Nouveau-Jugendstil*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1963.
SIEGEL CURT: *Forme structurale ale arhitecturii moderne*, Ed. Tehnică, București 1971.
TEIRLINCK HERMAN: *Henry van de Velde*, Ed. Meddens, Bruxelles 1963.
VAN DOREN HAROLD: *Industrial Design*, Mc. Grow-Hill Book Company Inc., New York 1954.
VERLET, FLORISOONE, HOFMEISTER, TABARD și LURÇAT JEAN: *Le grand livre de la tapisserie*, Edit. Lausanne — La Bibliothèque des Arts, Paris 1965.
VERONESI GIULIA: *Le style 1925: triomphe et chute des Arts Déco*, Ed. Anthony Krafft, Lausanne 1968.
WICHMANN SIEGFRIED: *Secession, Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*, Haus der Kunst, München 1964.
WINGLER HANS M.: *Das Bauhaus*, Verlag Gebr. Rasch et Co., Bramsche 1968.
ZÁDOR ANNA și GENTHON ISTVÁN: *Müvészeti Lexikon* (Lexicon de artă), Akadémiai Kiadó, 4 volume, Budapesta 1965—1968.
* * *: *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Ed. Fernand Hazan, Paris 1960.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte 5. Adunarea constructorilor pentru o reînnoire arhitecturală 9. Amsterdam, Şcoala din ~ 9. Arhitectură-Sculptură 9. Arta 1900 11. Arta 1900 în România 15. Artă nouă 18. Arti et industriae 18. Art Nouveau 18. Arts and Crafts 19. Arts Déco, Style ~ 21. A.S.C.O.R.A.L. 22. Asociaţia Design şi Industrii 22. Ateliere reunite pentru meşteşuguri artistice 25. Ateliere vieneze 25. Balete ruse 26. Balete suedeze 28. Bauhaus, Şcoala ~ 28. Berliner Sezession 33. Blaue Vogel, Der ~ 35. Brutalism 35. Cei patru 37. Cei şapte 37. Cei şase 37. Cercetarea arhitecturală modernă 37. Chicago, Şcoala din ~ 37. C.I.A.M. 41. Club Style 41. Comitet permanent internaţional al arhitecţilor 41. Congrese internaţionale de arhitectură modernă 41. Consiliu internaţional al societăţilor de industrial design 45. Constructivism 45. Coup de Fouet, Style ~ 50. C.P.I.A. 51. Cubism 52. Darmstadt, Şcoala din ~ 57. Delft, Şcoala din ~ 57. Der Ring 57. Design, Industrial ~ 58. De Stijl 59. Deutscher Werkbund 59. D.I.A. 63. Die Sechs 63. Die Sieben 63. Esprit Nouveau, L' ~ 65. Expresionism 69. Floreale, Stile ~ 73. Funcţionalism 75. Futurism 80. Gaudi, Stil ~ 82. Glasgow, Şcoala din ~ 83. Gödölő, Şcoala din ~ 87. Golubaia Ptiţa 88. Gruppo 7 88. Guimard, Style ~ 89. I.C.S.I.D. 90. Industrial design 90. Inelul 90. Internaţional, Stil ~ 90. Joventud, Stile ~ 92. Jugendstil 92. Kalevala, Stil ~ 93. Klimtgruppe 93. Lechner, Stil ~ 94. Liberty Stile 94. Lilienstil 95. Lumea artei 95. M.A.R.S. 96. Métro, Style ~ 96. Mir Iskusstva 96. Mişcarea italiană pentru arhitectură raţională 98. Modern Style 99. Münchner Sezession 102. Nakuba-Kurai 106. Nancy, Şcoala din ~ 106. Neoplasticism 107. Neoromânească, Arhitectură ~ 109. Nieuve Beelding 111. Nieuve Kunst 112. Organică, Arhitectură ~ 115. Paling Stijl 119. Pasărea albastră 119. Prin artă şi industrie 119. Productivism 119. Quadratell Hoffmann 119. Reuniuni internaţionale ale arhitecţilor 120. Românească, Şcoala de arhitectură modernă ~ 120. Samar, Style ~ 126. Scenografia modernă 126. Secesionistă, Artă ~ 143. Secesiune berlineză 143. Secesiune münchenеză 143. Secesiune transilvăneană 143. Secesiune vieneză 143. Sezession 143. Shingle Style 143. Societatea arhitecţilor români 143. Spiritul nou 144. Stil 1925 144. Structuri spaţiale 144. Sunet şi lumină 144. Şcoala din Glasgow 144. Şcoala lorenă 144. Şiro-Uma 144. Tapiseria modernă 145. Team X 156. Tecton Group 156. The Four 156. Tiffany Style 157. U.A.M. 158. U.I.A. 158. Uniunea arhitecţilor din

Scanned with OKEN Scanner

Republica Socialistă România 158. Uniunea artiștilor moderni 158. Uniunea centrală a artelor decorative 159. Uniunea centrală a artelor frumoase aplicate la industrie 159. Uniunea internațională a arhitecților 159. Velde, Style ~ 160. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 162. Viena, Școala de arhitectură din ~ 162. Wellenstil 165. Werkbund 165. Wiener Sezession 165. Wiener Werkstätten 168. Yachting Style 169. Bibliografie 170. Index 173.

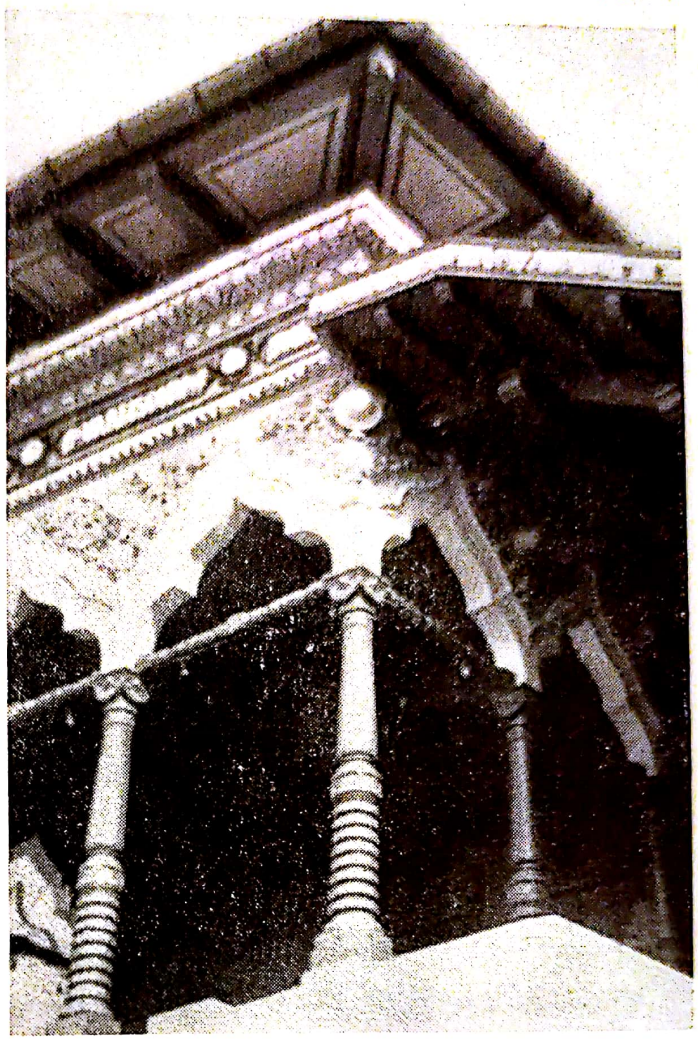
Coli de tipar: 12,50
Pag. planșe: 52 alb-negru + 8 pag. color
Tirajul: 15500. Bun de tipar: 25.08.1977

Republica Socialistă România 158. Uniunea artiştilor moderni 158. Uniunea centrală a artelor decorative 159. Uniunea centrală a artelor frumoase aplicate la industrie 159. Uniunea internaţională a arhitecţilor 159. Velde, Style ~ 160. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 162. Viena, Şcoala de arhitectură din ~ 162. Wellenstil 165. Werkbund 165. Wiener Sezession 165. Wiener Werkstätten 168. Yachting Style 169. Bibliografie 170. Index 173.

Coli de tipar: 12,50
Pag. planşe: 52 alb-negru + 8 pag. color
Tirajul: 15500. Bun de tipar: 25.08.1977

Scanned with OKEN Scanner

Arh. I. Mincu, *Bufetul*, 1889—1892, Bucureşti.



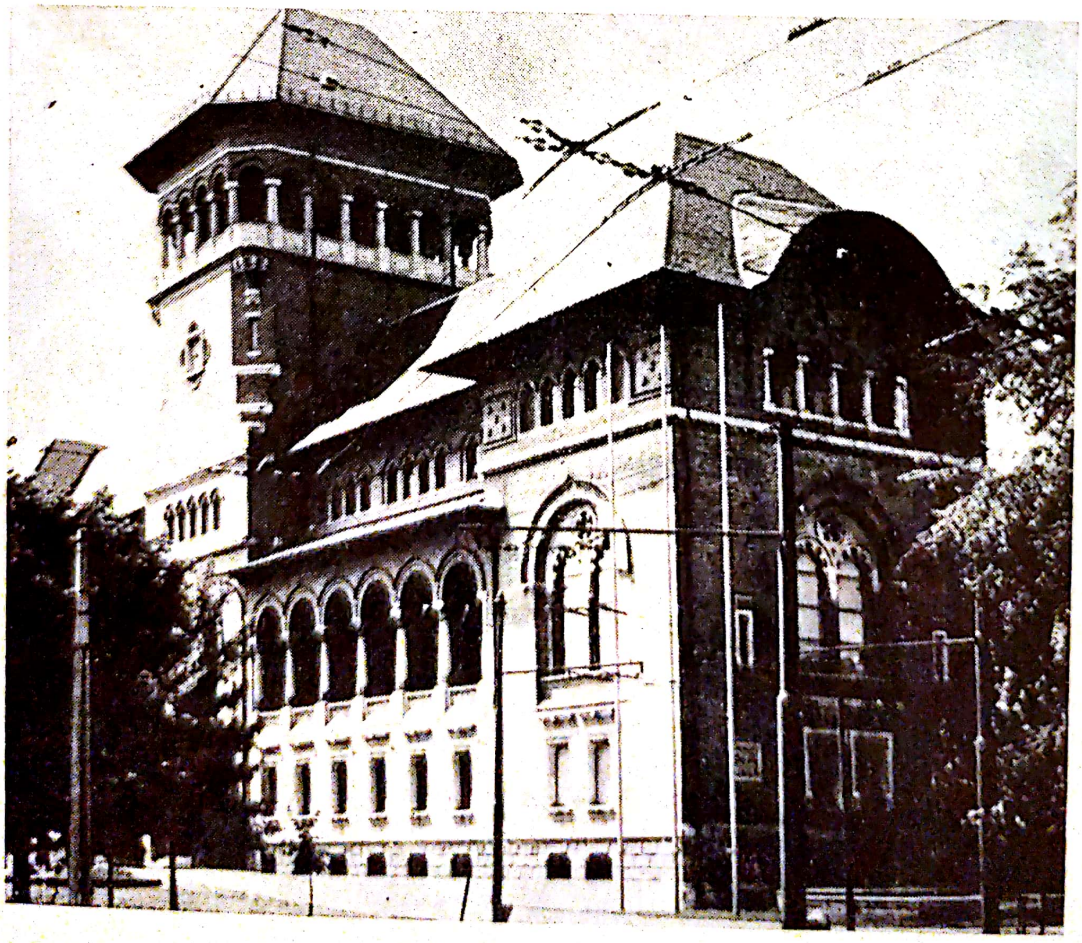
Arh. P. Antonescu, *Casa Oprea Soare*, 1914, Bucureşti, Str. Apollodor Nr. 1 (azi Restaurantul „Bucur").

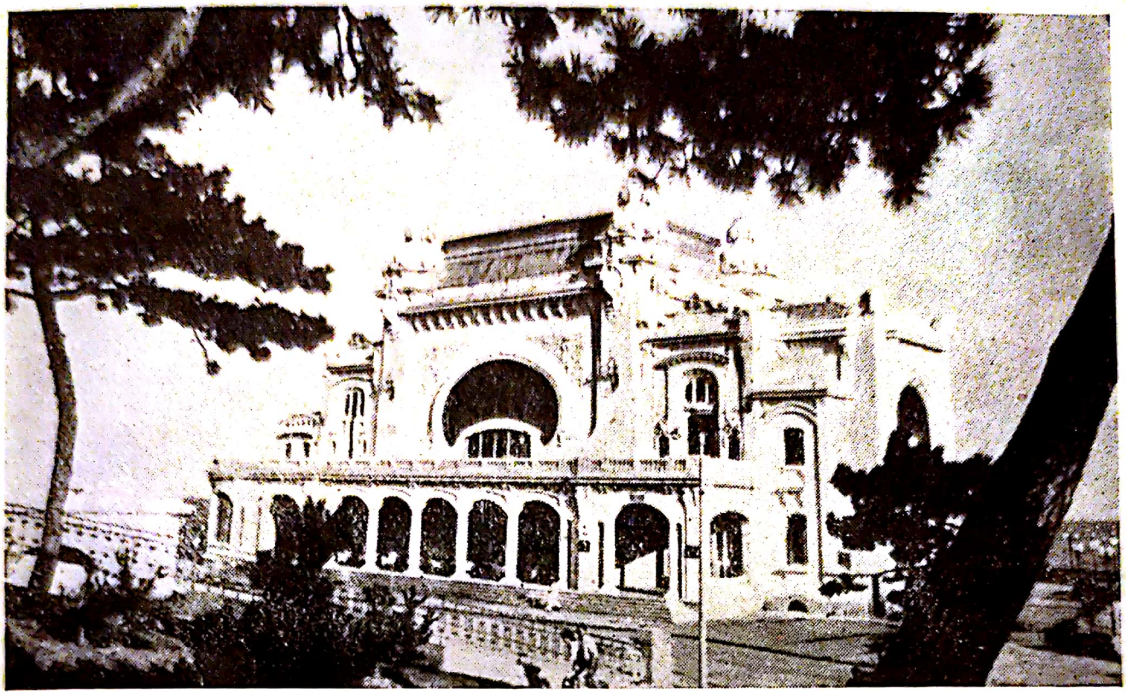
Scanned with OKEN Scanner

PL. 10

Arh. C. Cerchez, *Vila Dr. Minovici*, 1905, București.

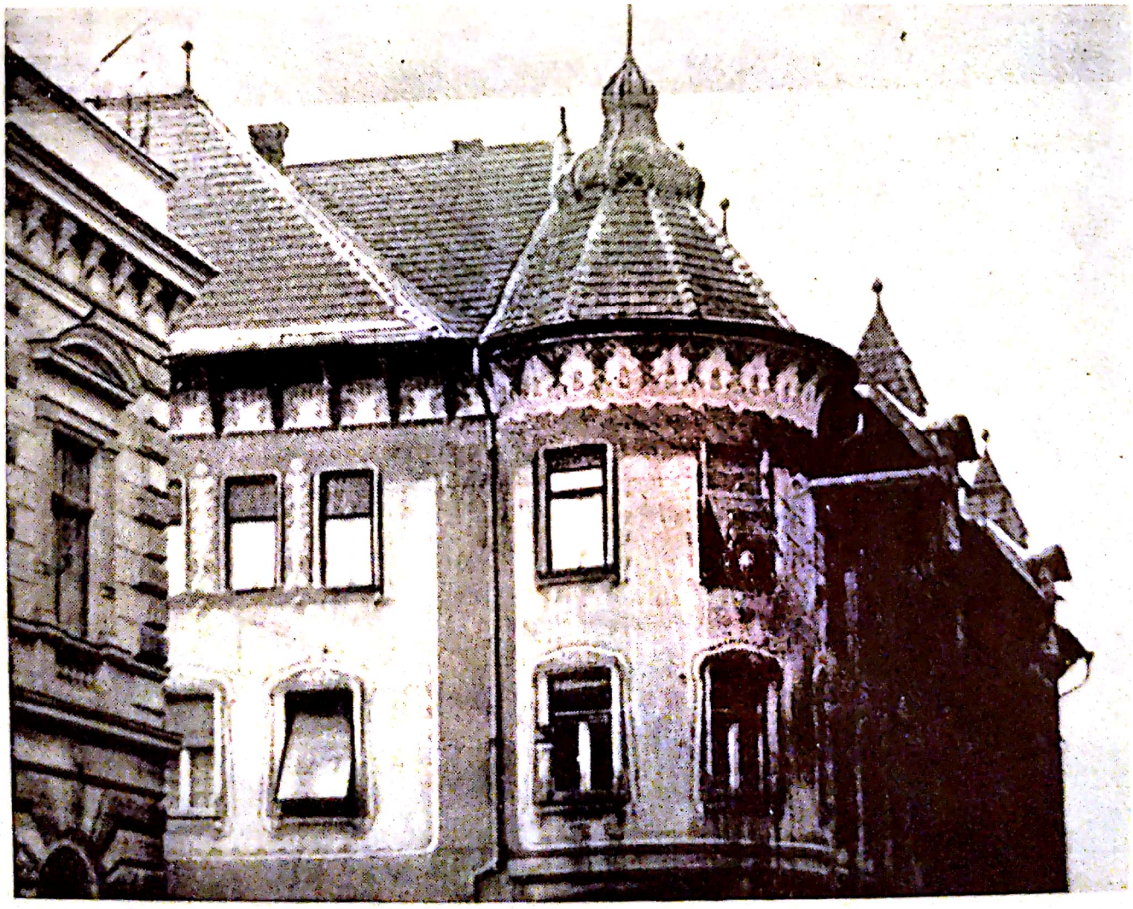
Arh. N. Ghica-Budești, *Muzeul de artă națională*, 1912—1939, București (azi „Muzeul de istorie al Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România").

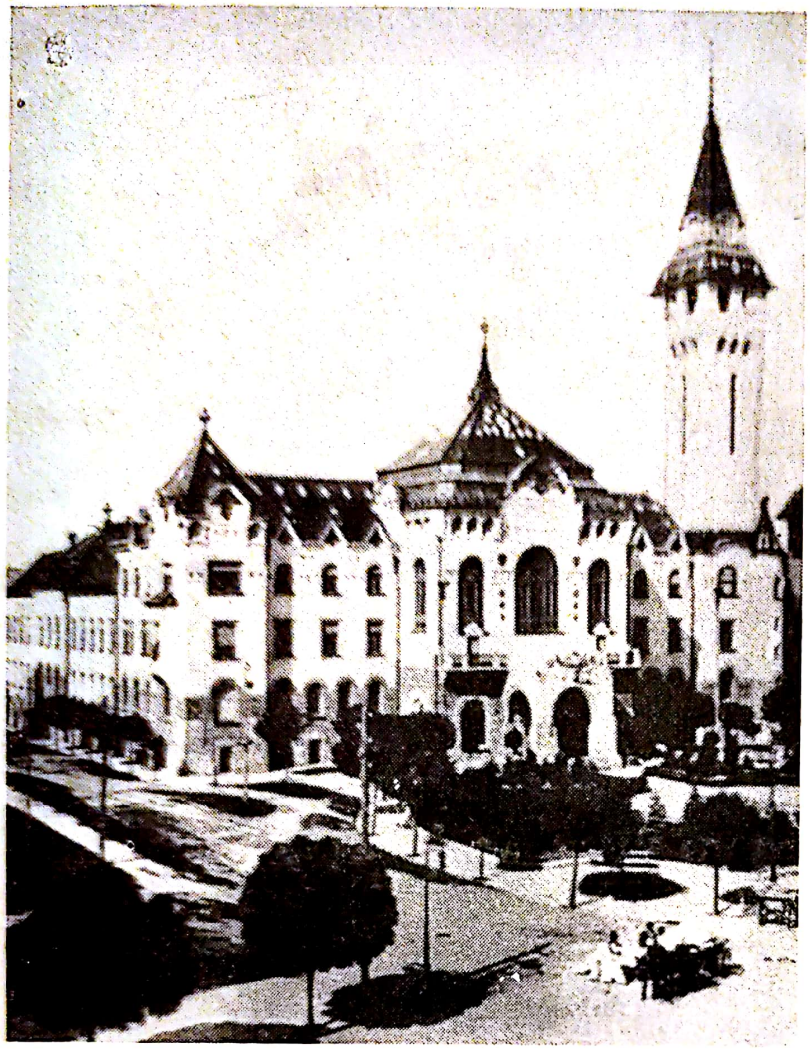




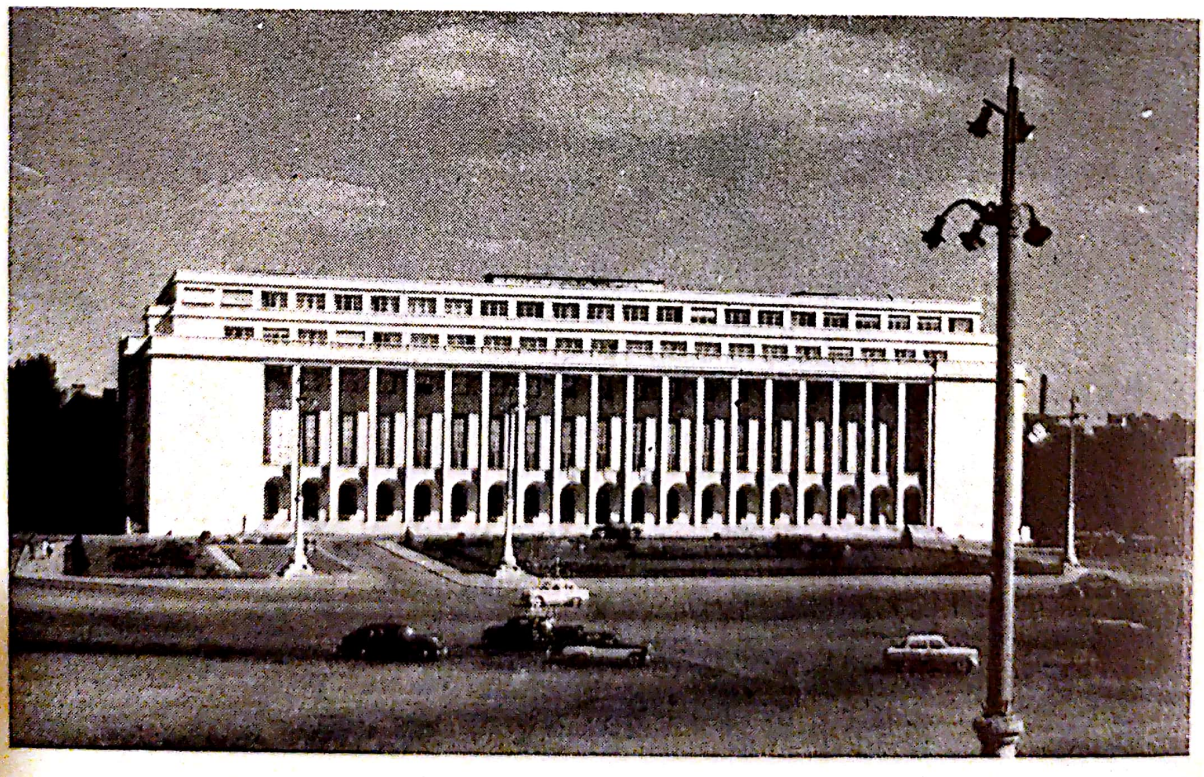
Arh. D. Renard, *Cazinoul* din Constanța, 1904—1909.

Arh. Lechner Ö., *Palatul Stern*, 1909, Oradea (azi magazin, birouri, cinematograf etc.).





Arh. Jakab D. și Komor M., *Primăria* din Tîrgu Mureș, 1907—1908 (azi, Consiliul Popular al Municipiului Tîrgu Mureș).



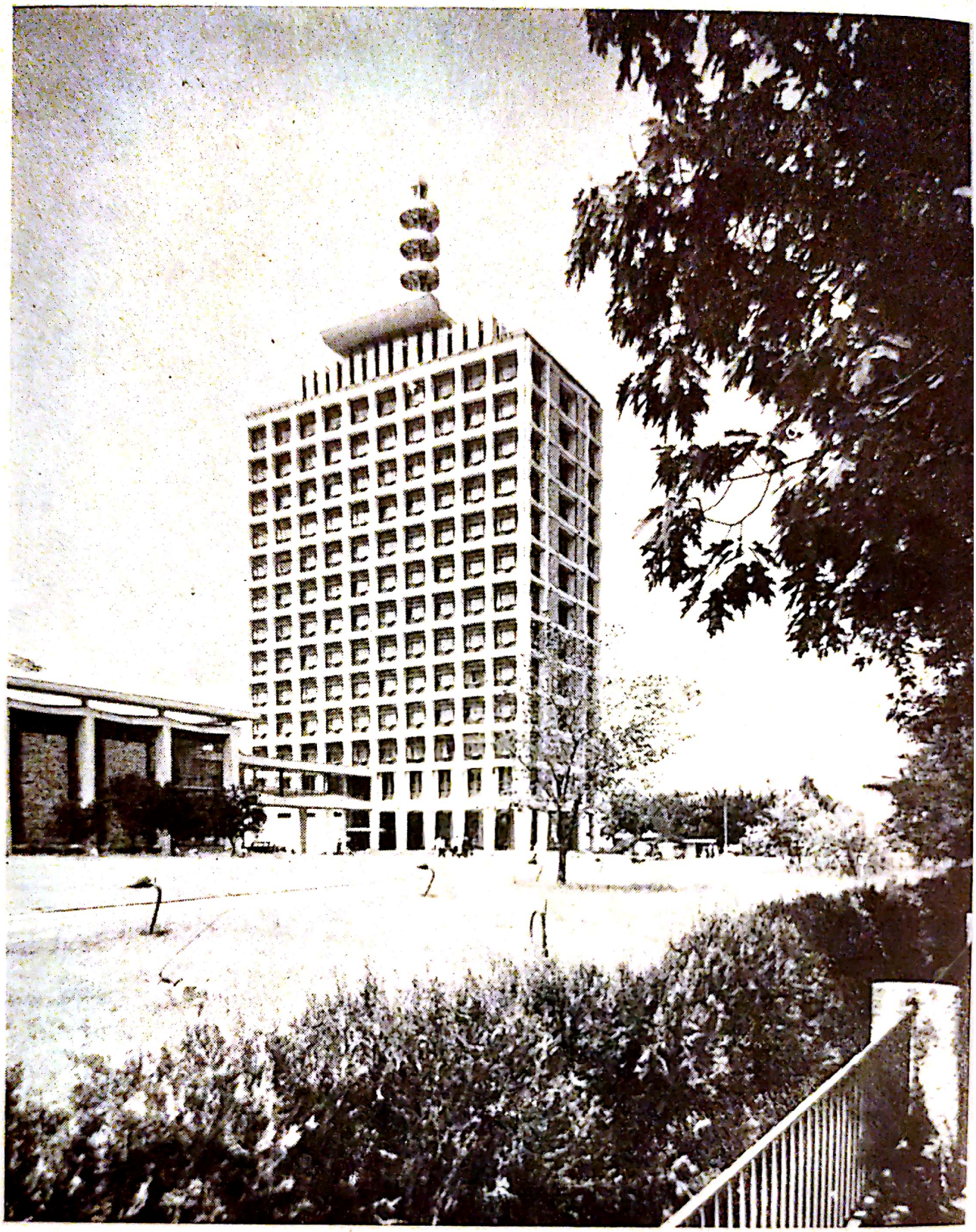
Arh. D. Marcu, *Ministerul de externe*, 1937 — 1938, București (azi, „Palatul Victoria").

Scanned with OKEN Scanner

Arh. H. Creangă, *Hotelul ARO*, 1939, Braşov (azi Hotel Carpaţi); Arh. I. Rădăcină, aripa nouă, 1965.

Arh. C. Lăzărescu şi un colectiv, *Aerogara Otopeni*, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



Arh. T. Ricci și un colectiv, *Centrul de Televiziune*, București.

Scanned with OKEN Scanner

Arh. R. Belea, D. Hariton, I. Moscu, Gh. Nădrag ș.a., *Hotel Intercontinental*, București.

Scanned with OKEN Scanner

Șt. Luchian, *Panou decorativ*, ulei, c. 1900, col. particulară, București.

N. Tonitza, *Revoluția rusă*, desen tuș și guașe albă, 1919, Cabinetul de stampe al Muzeului de artă R.S.R., București.

Scanned with OKEN Scanner

Nagy S., *Frumoasa Iulia*, triptic, vitraliu, în Sala Oglinzilor din Palatul Culturii, 1913, Tîrgu Mureș.

Hollósy (Corbul) S., ilustrație la poezia lui Kiss József, „Prețul împotrivirii", ulei, 1897.

Scanned with OKEN Scanner

Körösfőy-Kriesch A., *Jertfa*, frescă în Palatul Culturii, 1913, Tîrgu Mureș.

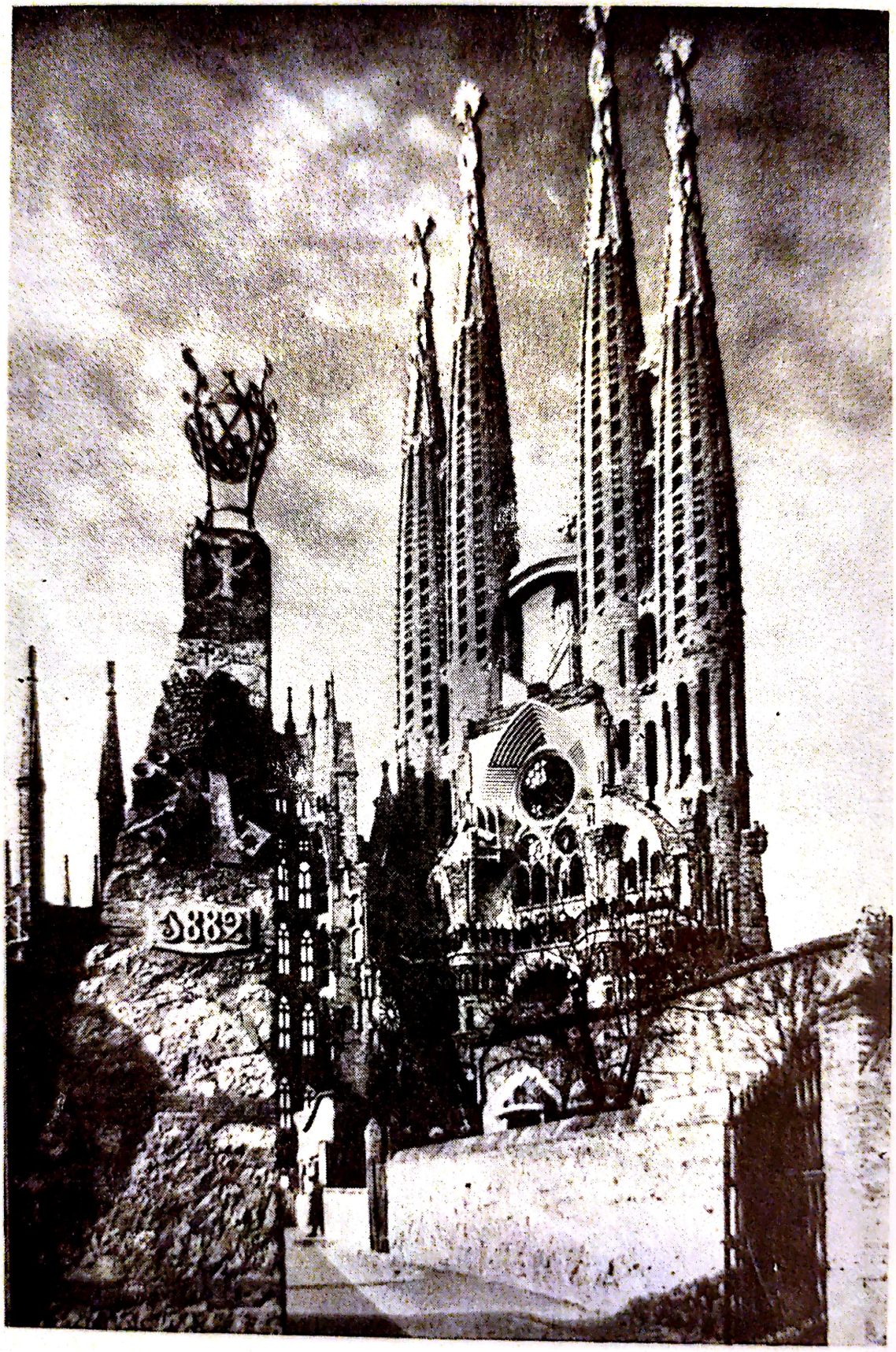
A. Popp, *Industria capitalistă*, desen creion, 1927, col. familiei artistului, Satu Mare.

Scanned with OKEN Scanner

Aurelia Ghiață, *În grădină*, tapiserie haute lisse, 1963, col. artistei, București.

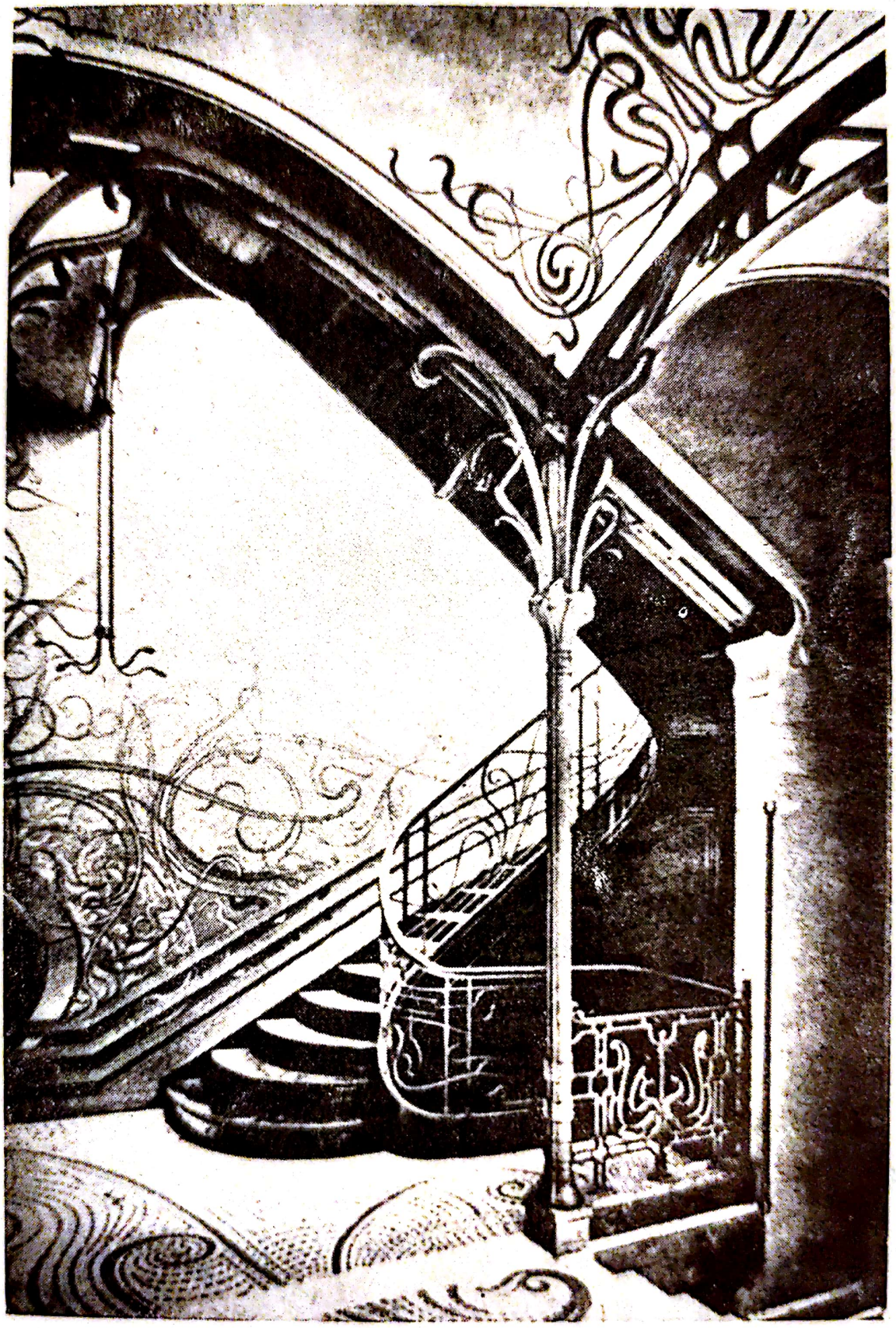
Teodora Moisescu-Stendl, *Sărbătoare populară*, tapiserie haute lisse, 1973, col. Teatrului „Mihail Eminescu", Botoșani.

Scanned with OKEN Scanner



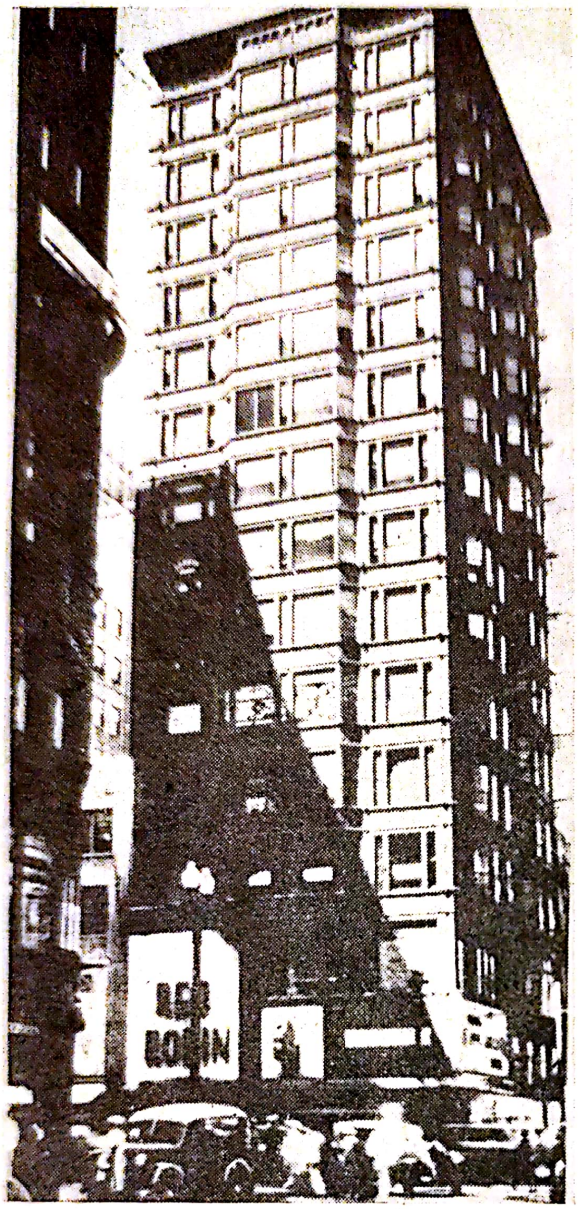
Arh. A. Gaudi, *Catedrala Sagrada Familia*, 1883 – 1926, Barcelona.

Scanned with OKEN Scanner



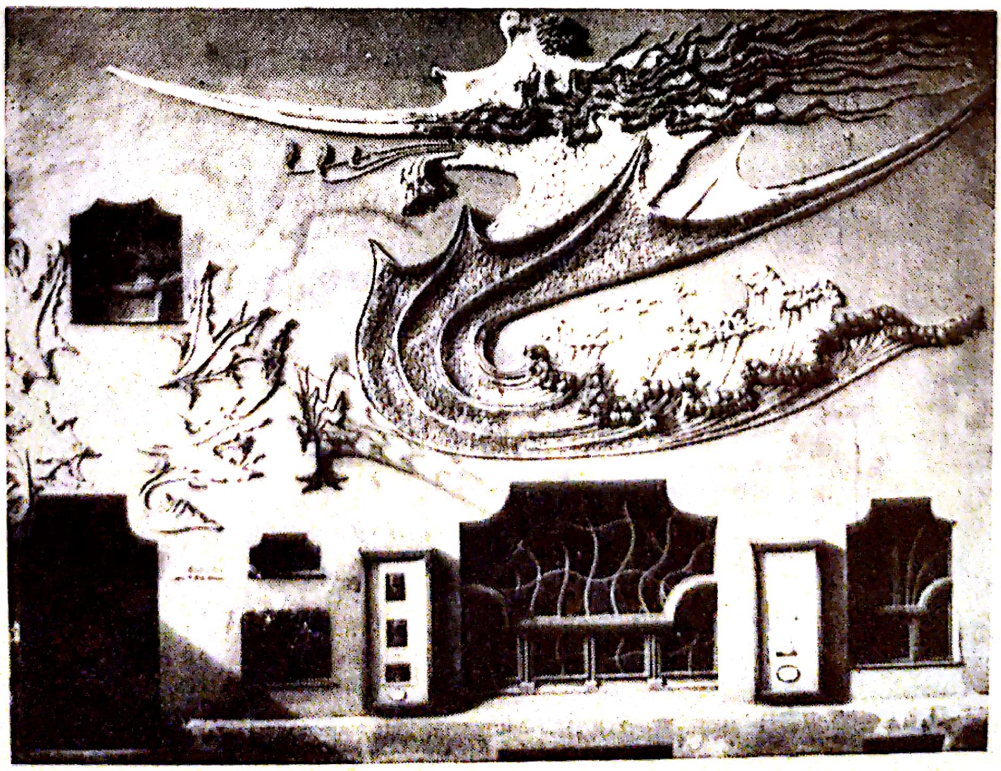
Arh. V. Horta, *Casa scării: Hotel Tassel*, 1892 – 1893, Bruxelles.

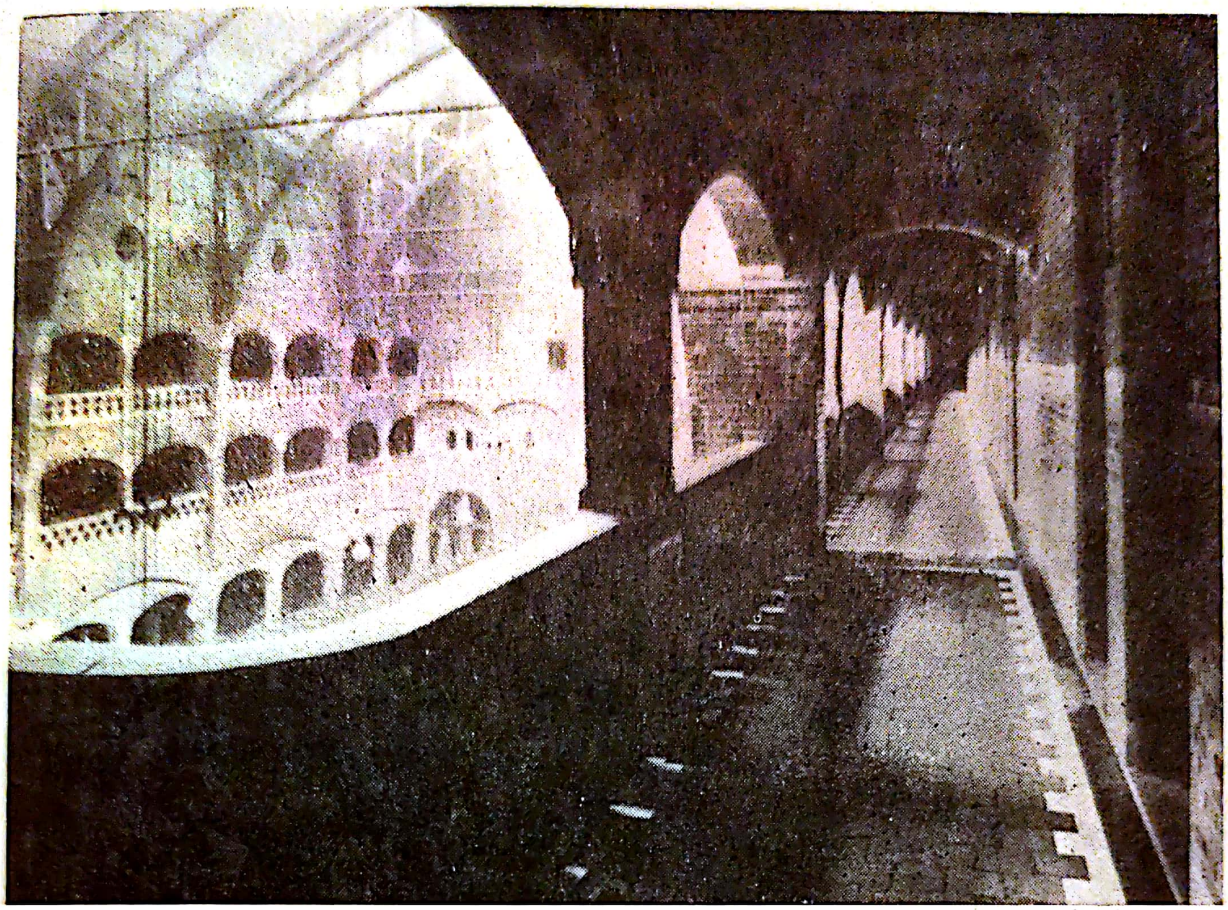
Scanned with OKEN Scanner



Arh. D. H. Burnham și J. W. Root, *Reliance Building*, 1894, Chicago.

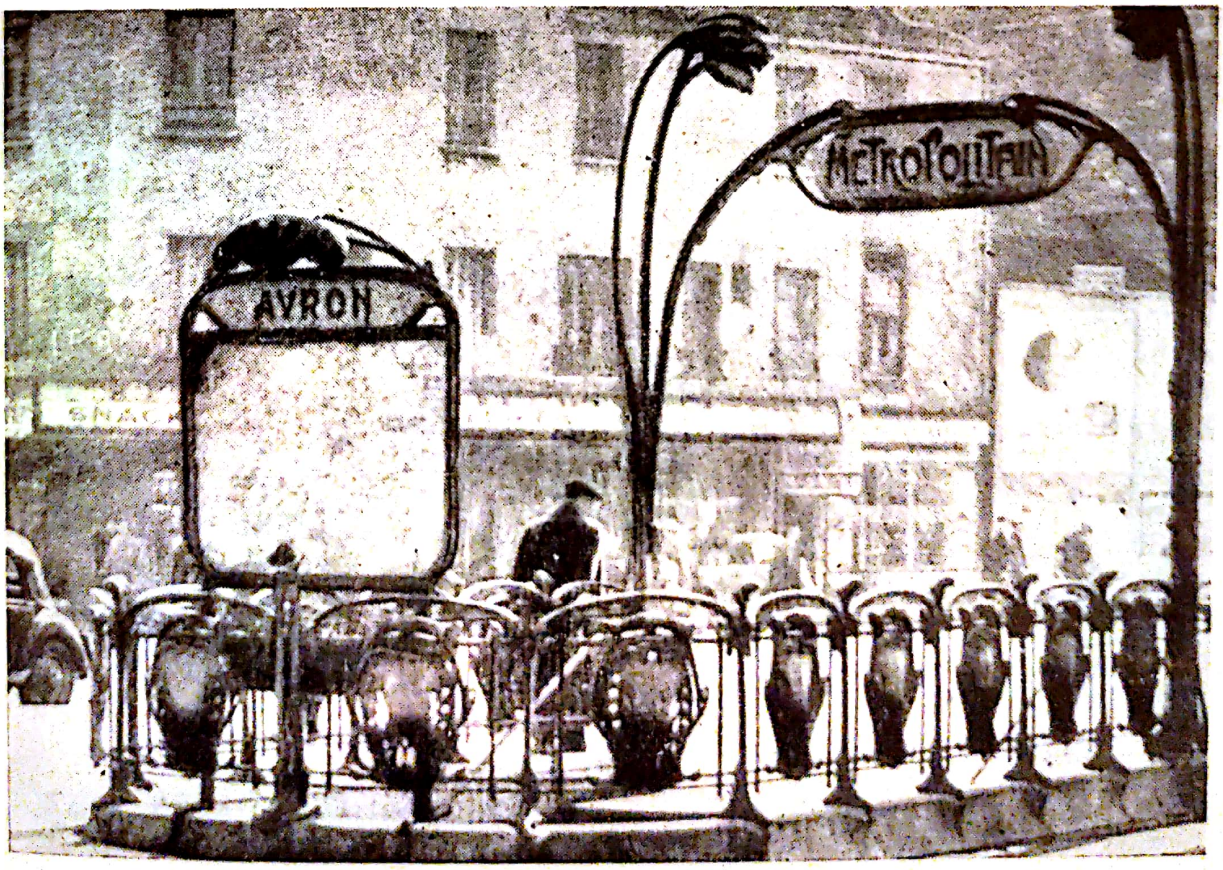
Arh. A. Endell, *Atelierul de fotografiat Elvira*, 1897—1898, München.



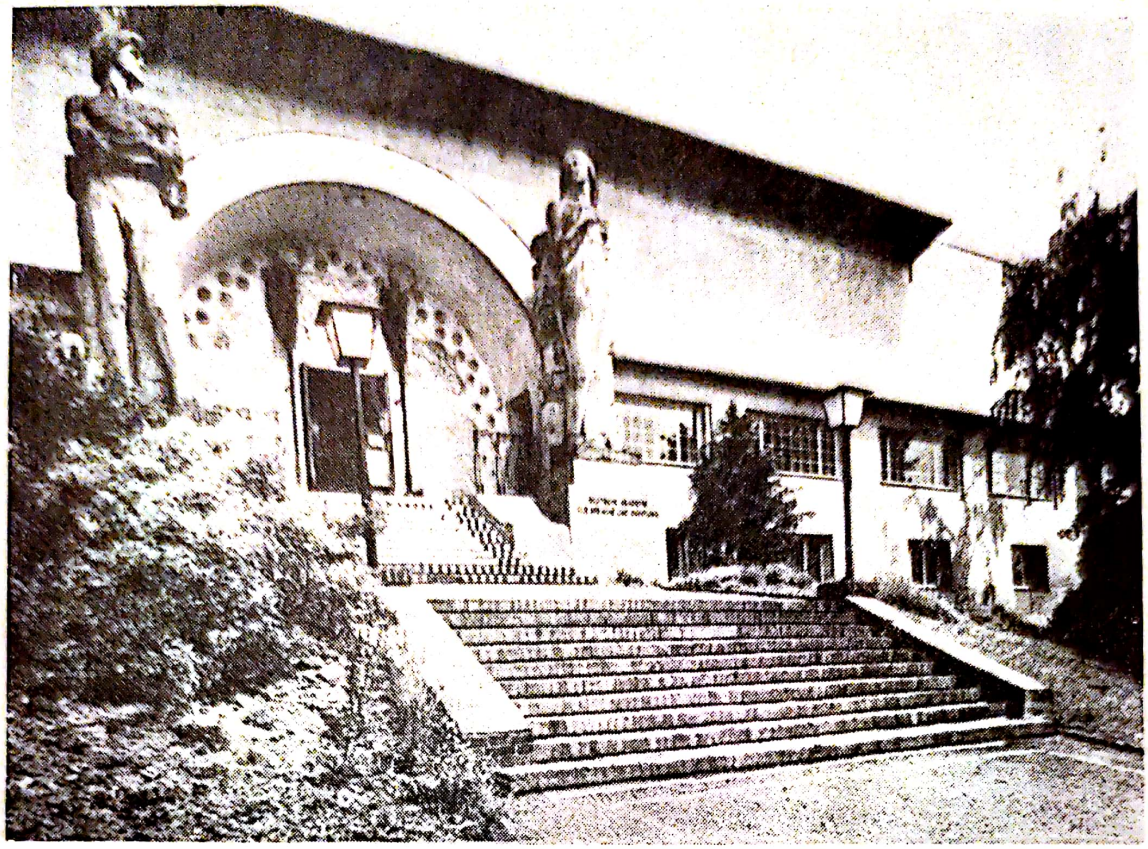


Arh. H. P. Berlage, *Bursa din Amsterdam*, 1898—1903.

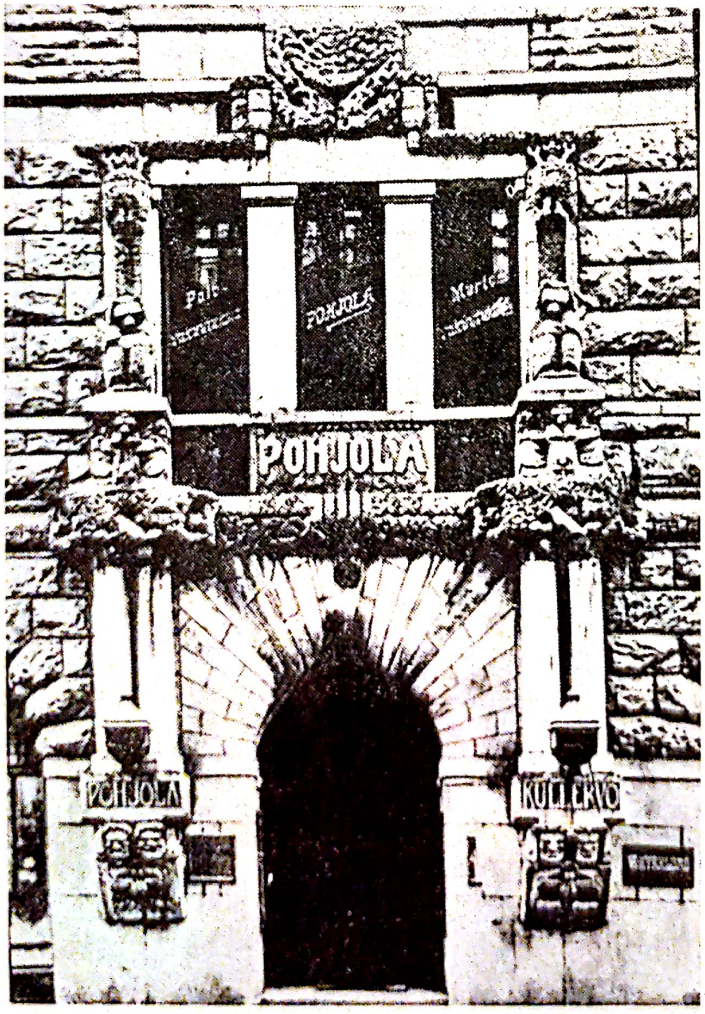
Arh. H. Guimard, *Intrare de metro*, 1900, Paris.



Scanned with OKEN Scanner

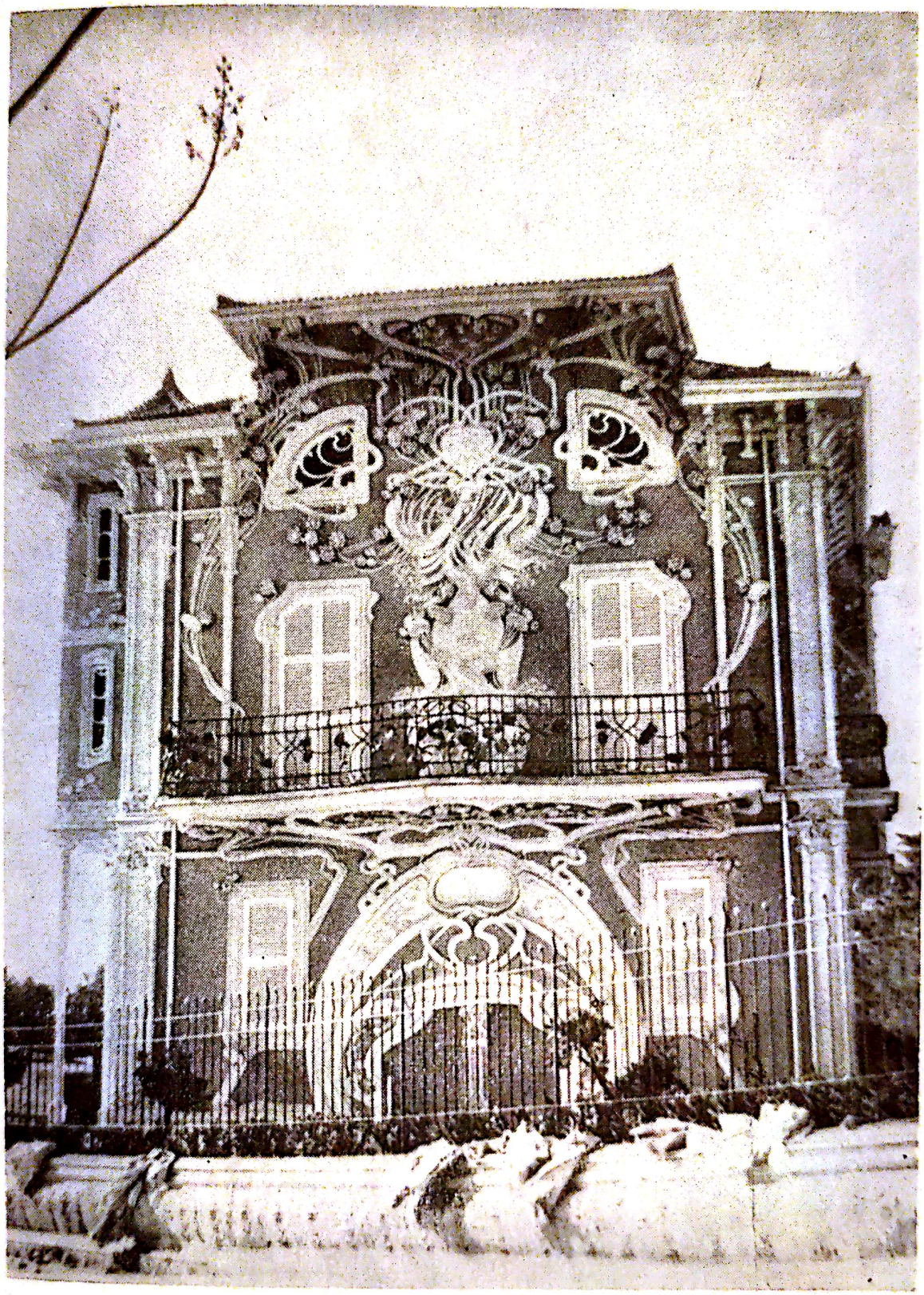


Arh. J. M. Olbrich, *Casa Ernst Ludwig*, 1901, Matildenhöhe, Darmstadt.



Arh. E. Saarinen, H. Gesellius și A. Lindgren, *Societatea de asigurări Pohjola*, 1901, Helsinki.

Scanned with OKEN Scanner

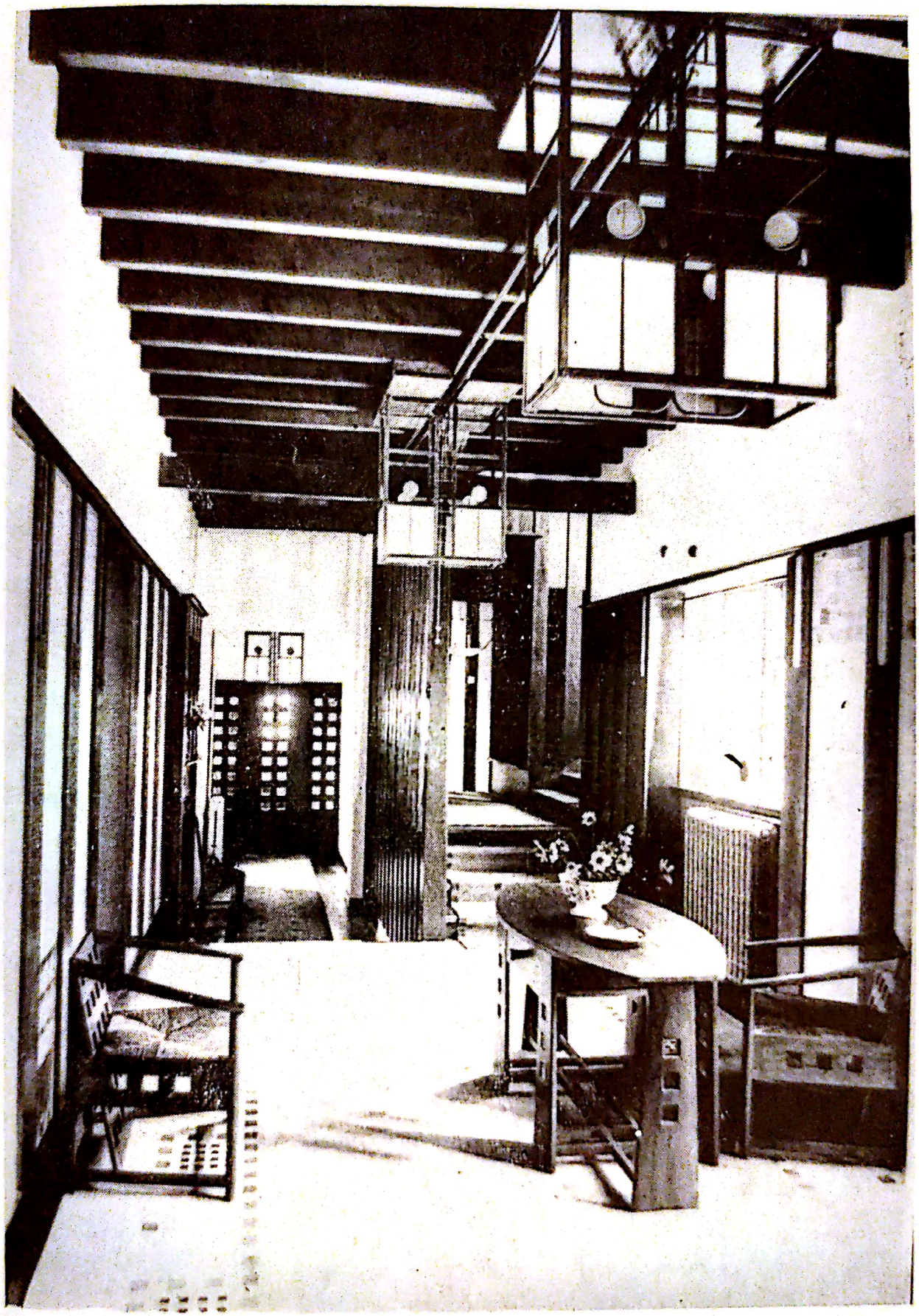


Arhitect necunoscut, *Casă la Pesaro*, Italia.

Scanned with OKEN Scanner

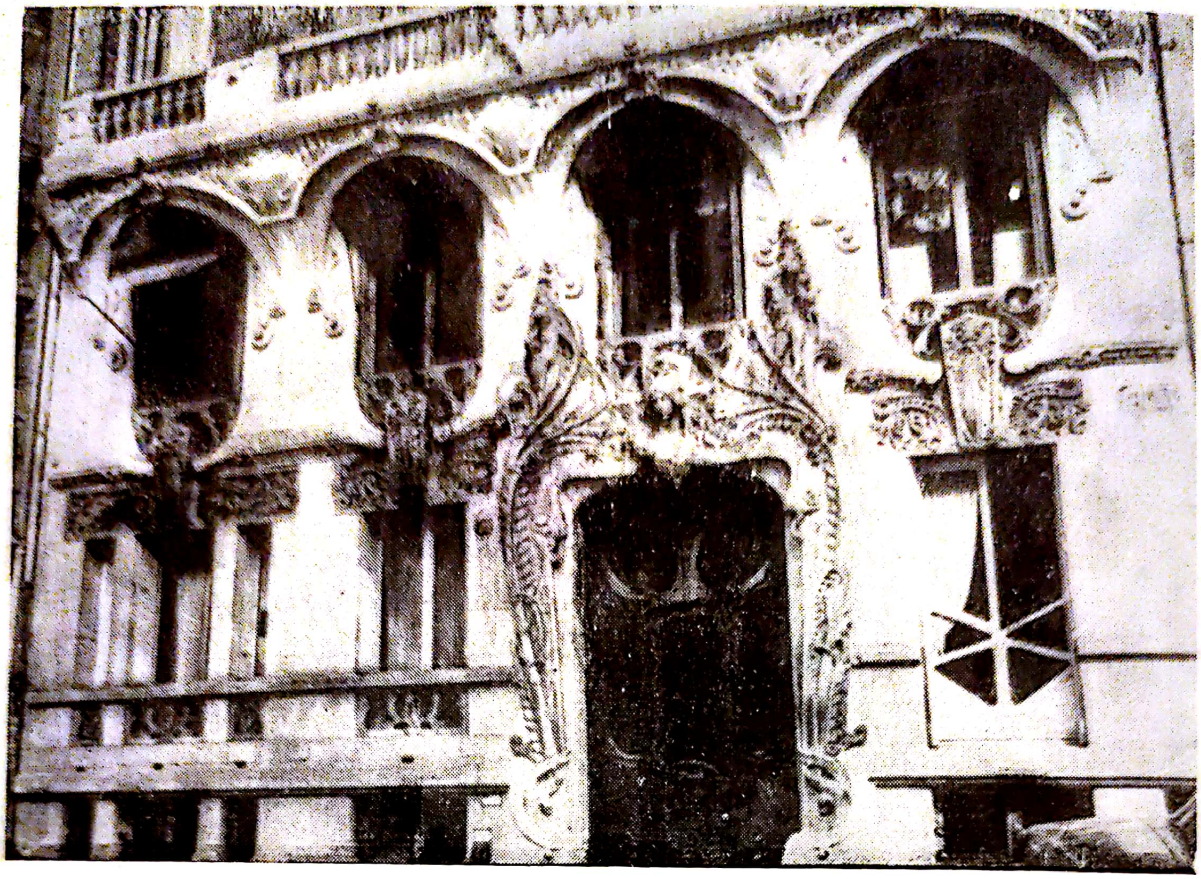
Arh. H. van de Velde, *Sufrageria vilei Harry Graf Kessler*, 1902—1903, Weimar.

Scanned with OKEN Scanner



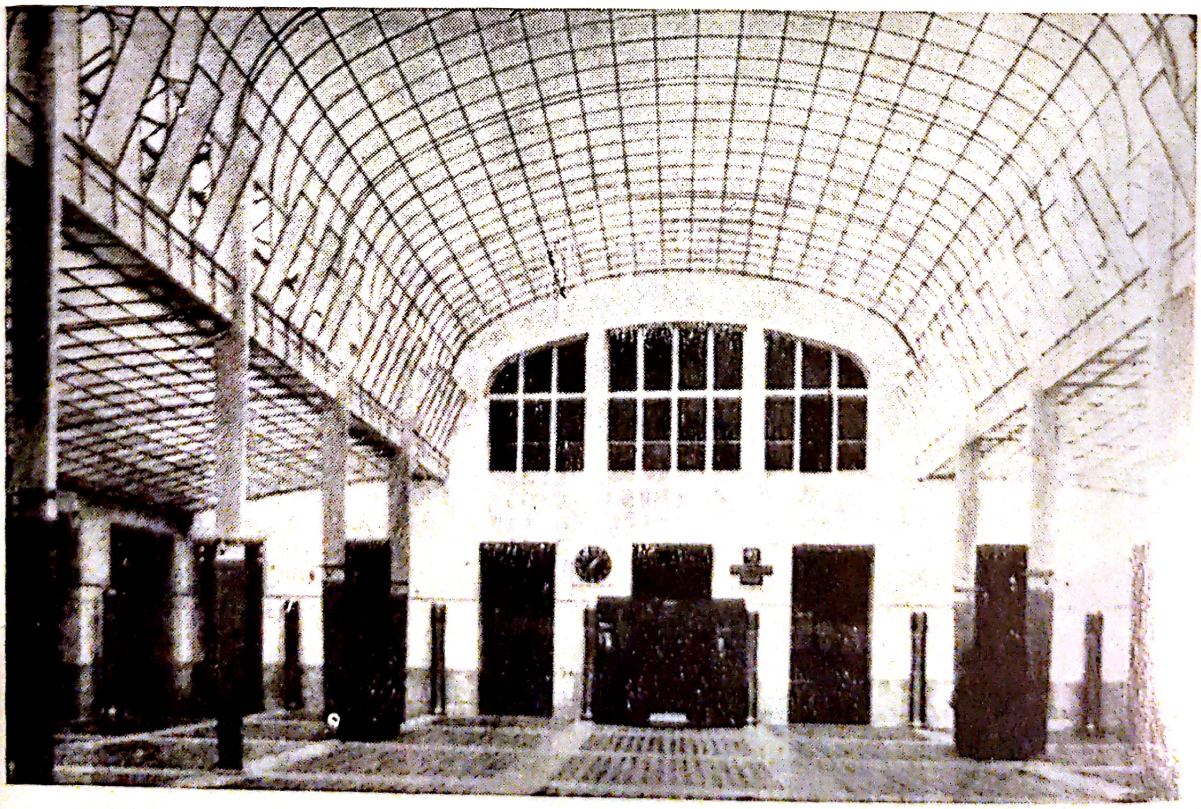
Arh. Ch. R. Mackintosh, *Hol in Hill House*, 1902—1903, Helensburgh.

Scanned with OKEN Scanner

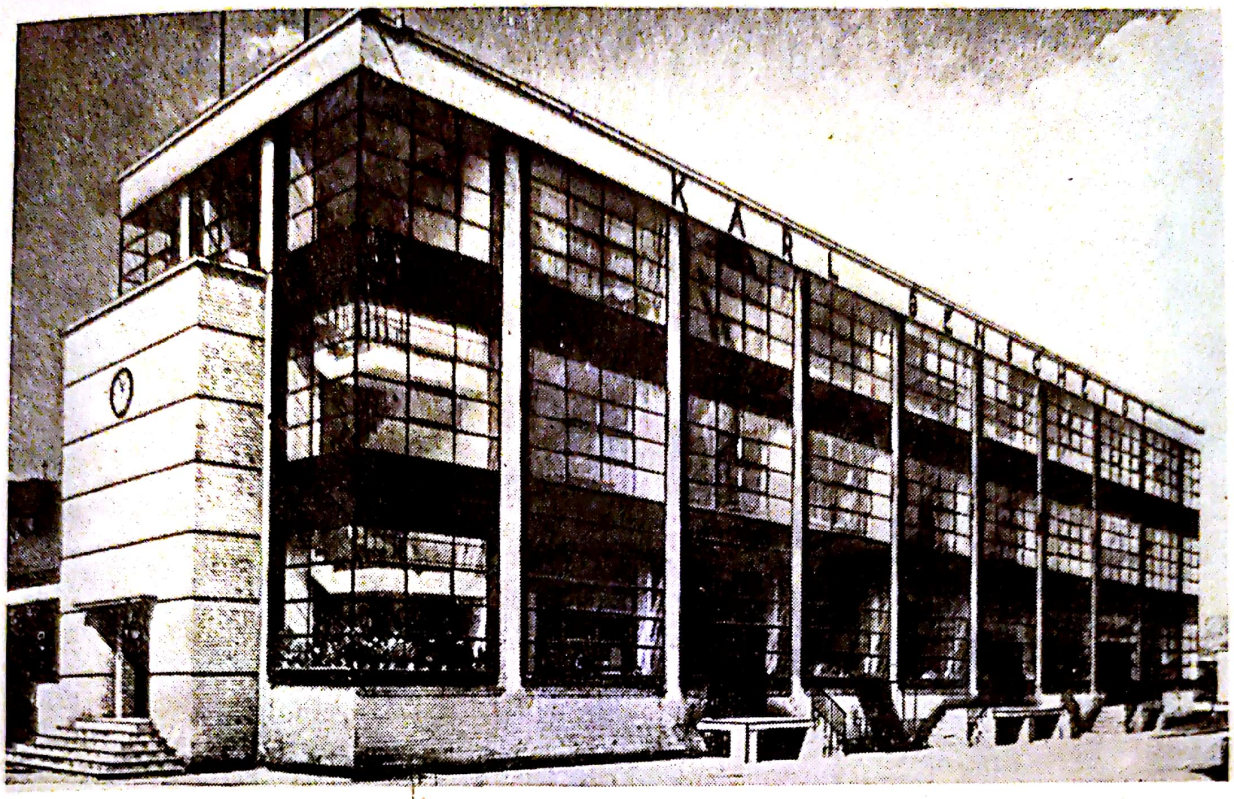


Arh. J. Lavirotte, *Casă în 27 avenue Rapp*, Paris, 1901.

Arh. O. Wagner, *Casa poștală de economii*, 1904—1906, Viena.

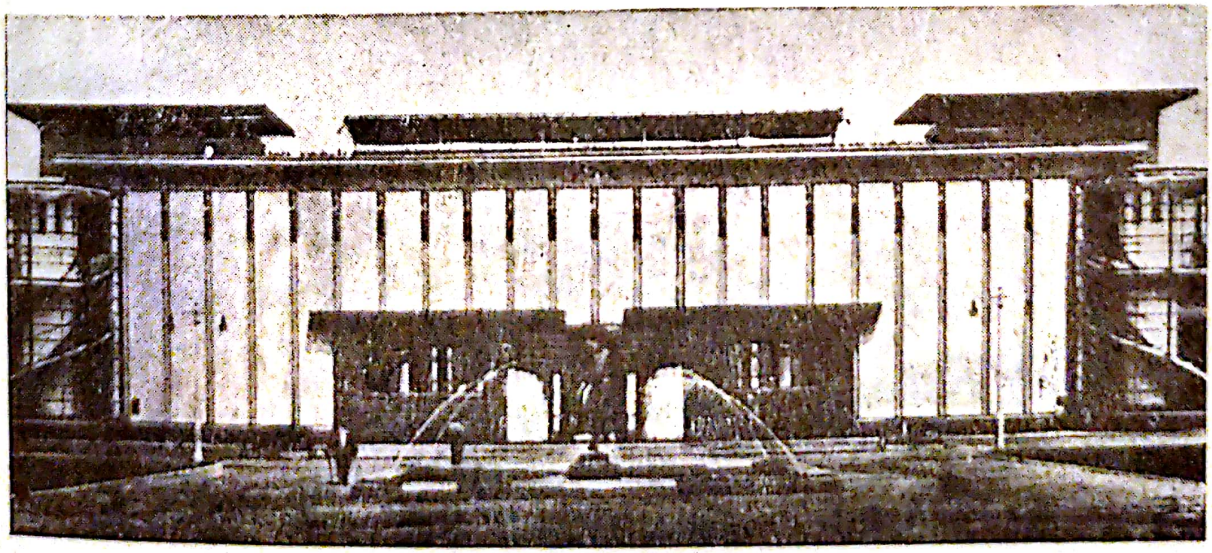


Scanned with OKEN Scanner

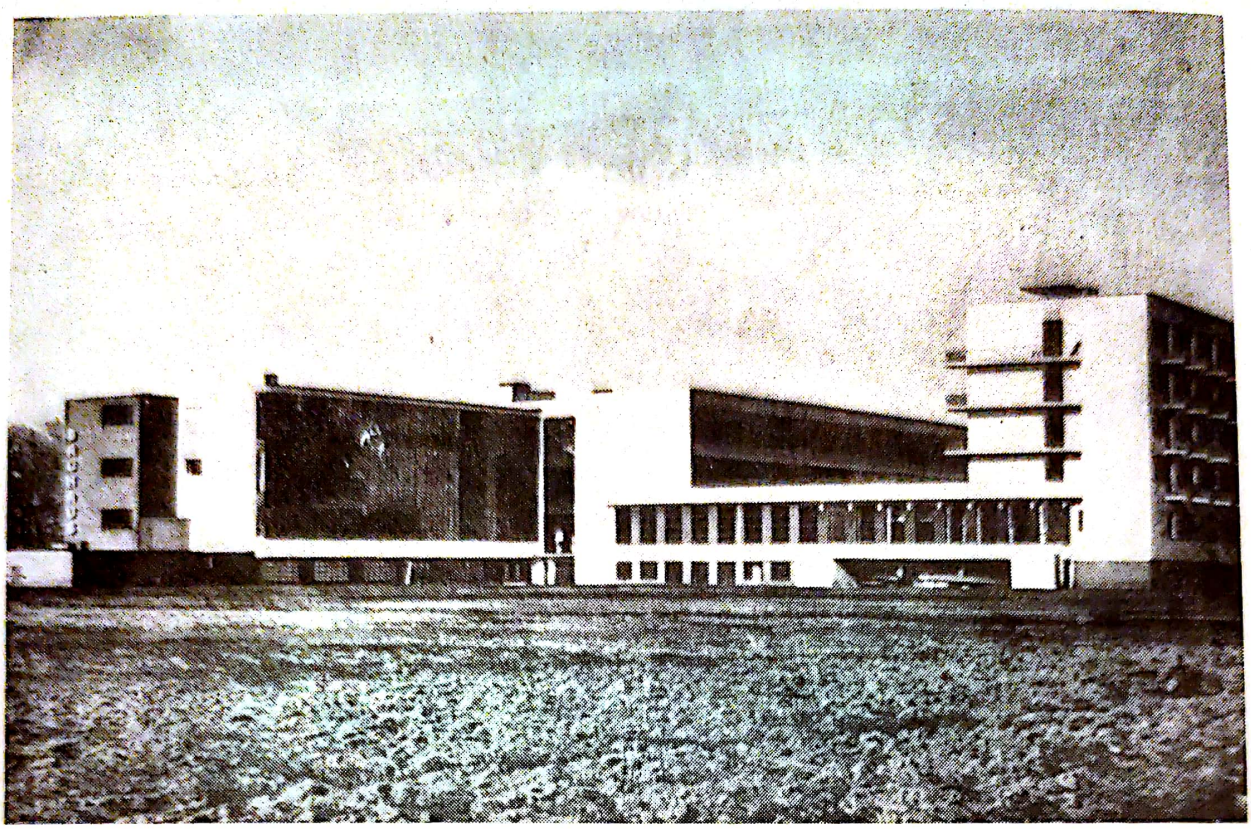


Arh. W. Gropius şi A. Meyer, *Uzina Fagus*, 1911, Alfeld an der Leine.

Arh. W. Groţ ius şi A. Meyer, O *uzină model*, 1914, Köln.



Scanned with OKEN Scanner

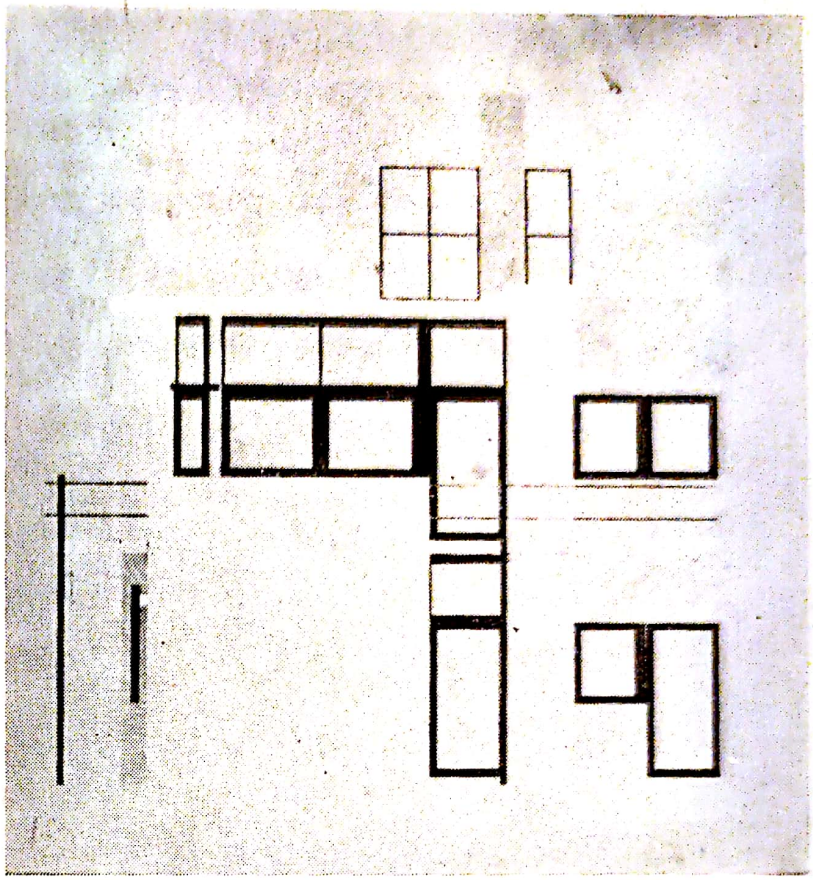


Arh. W. Gropius, *Şcoala Bauhaus*, 1926, Dessau.

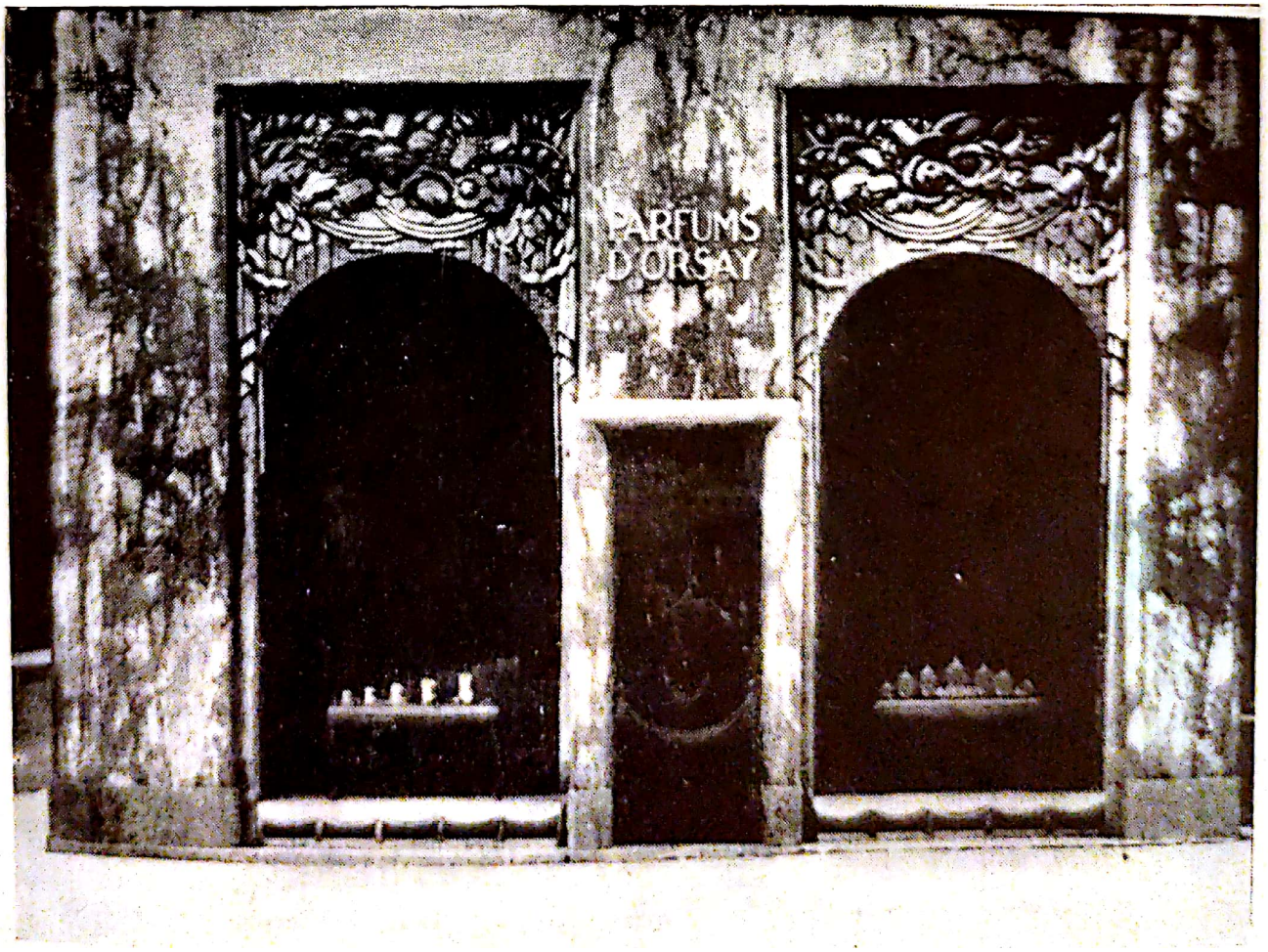
Arh. E. Mendelsohn, *nul observator Eins* , 1920, Potsd .

Scanned with OKEN Scanner

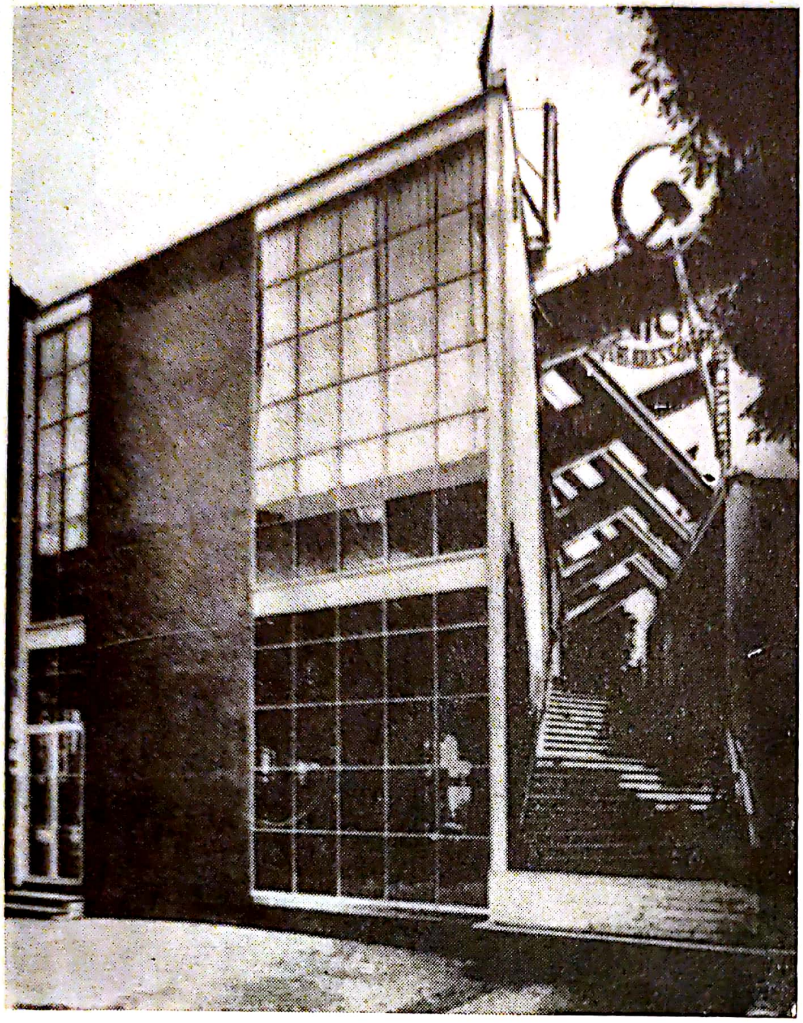
Arh. G. T. Rietveld, *Desen arhitectural*, 1923—1924, Muzeul municipal, Amsterdam.



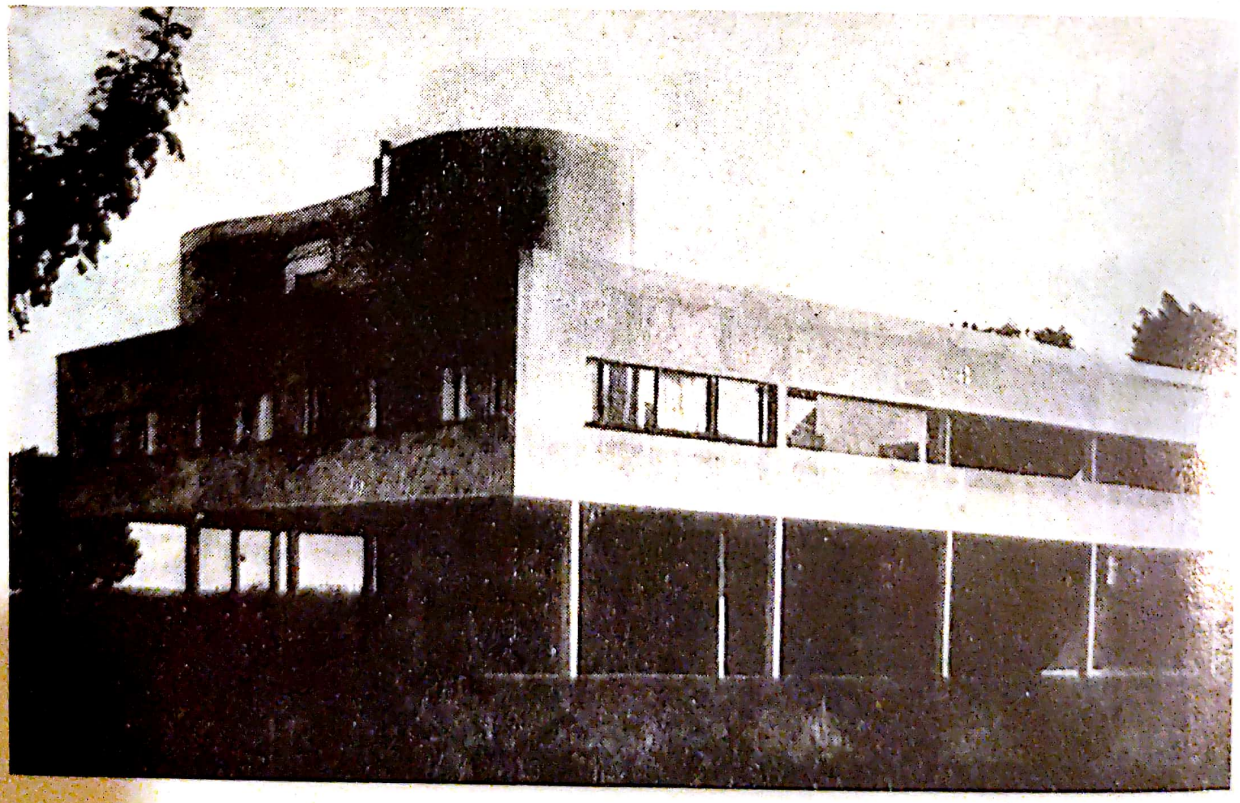
Arh. L. Süe și A. Mare, *Parfumeria D'Orsay*, 1925, Paris.



Scanned with OKEN Scanner

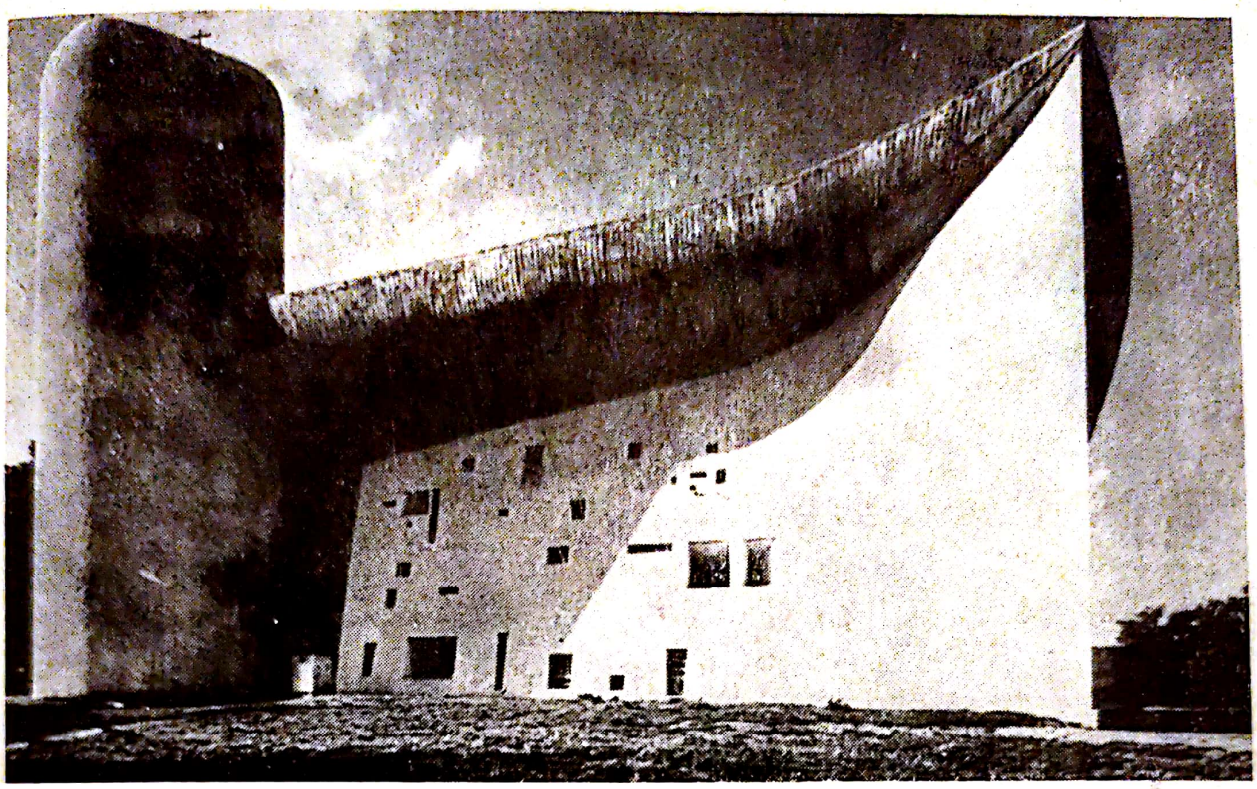


Arh. K. Melnikov, *Pavilionul sovietic*, la Expoziția internațională a artelor decorative, 1925, Paris.



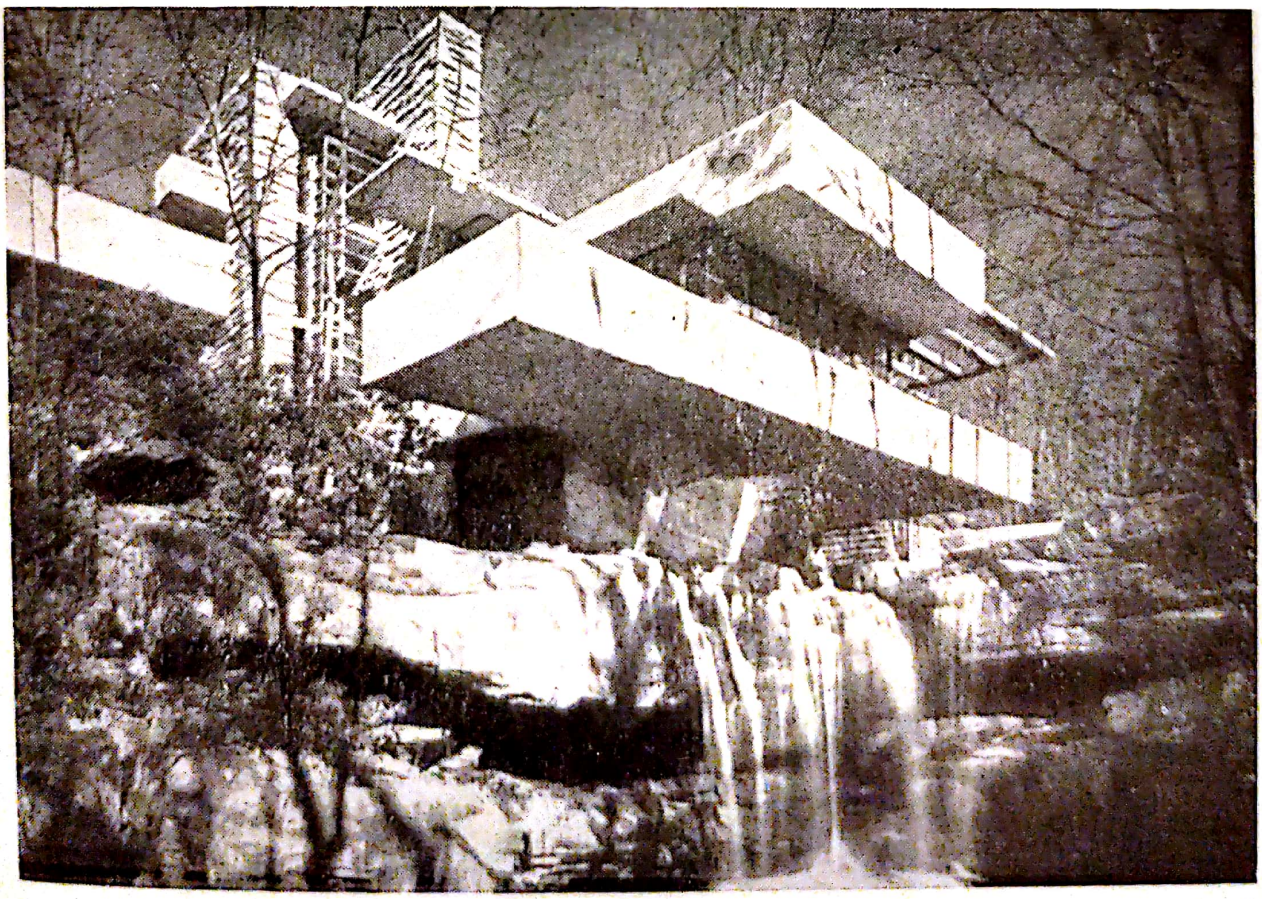
Arh. Le Corbusier, *Vila Savoye*, 1929, Poissy.

Scanned with OKEN Scanner

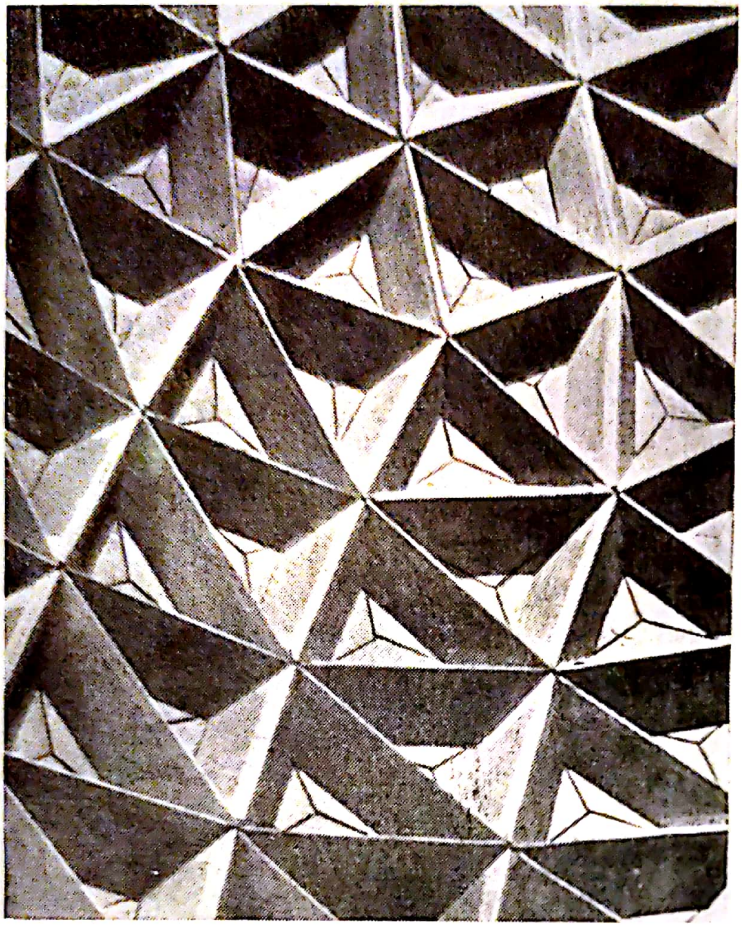


Arh. Le Corbusier, *Capela Notre-Dame-du Haut*, 1955, Ronchamp.

Arh. F. L. Wright, *Kaufmann House* — „*Casa pe cascadă*", 1936, Bear Run, Pennsylvania.



Scanned with OKEN Scanner

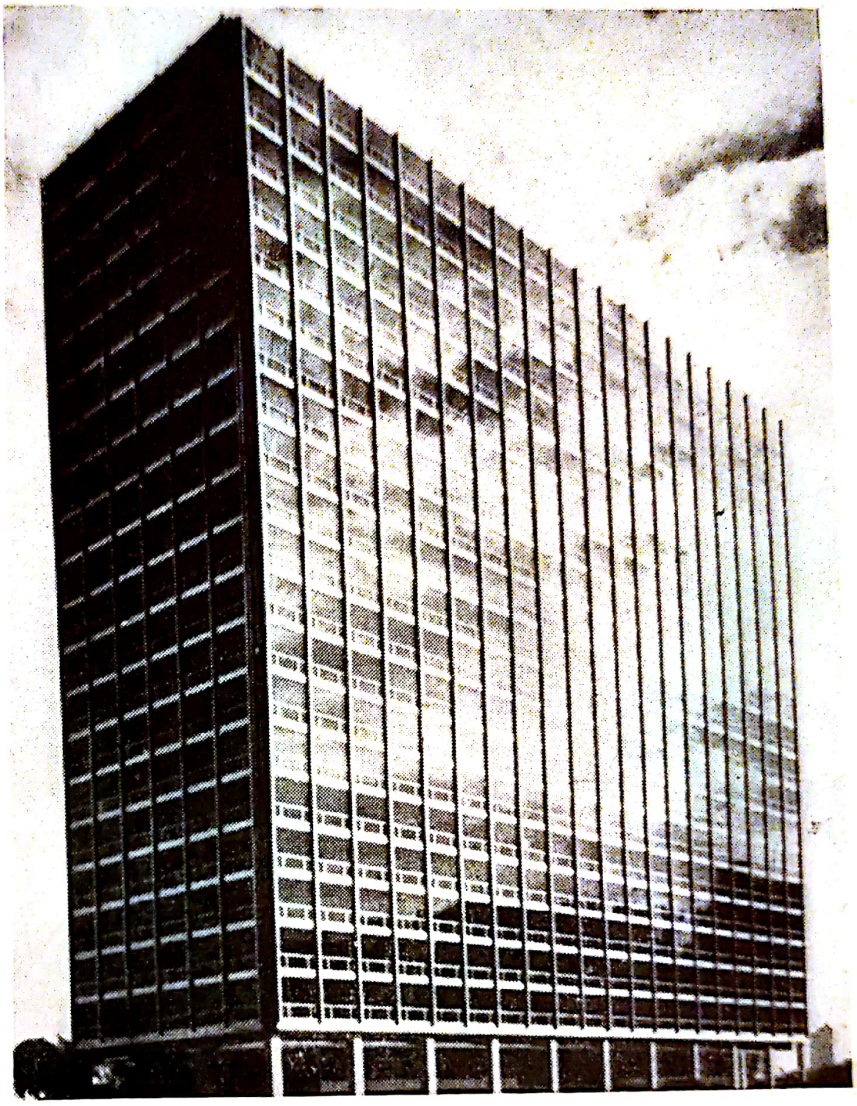


Arh. R. B. Fuller, *Cupolă geodezică*, elemente de carton impregnat, 1954.

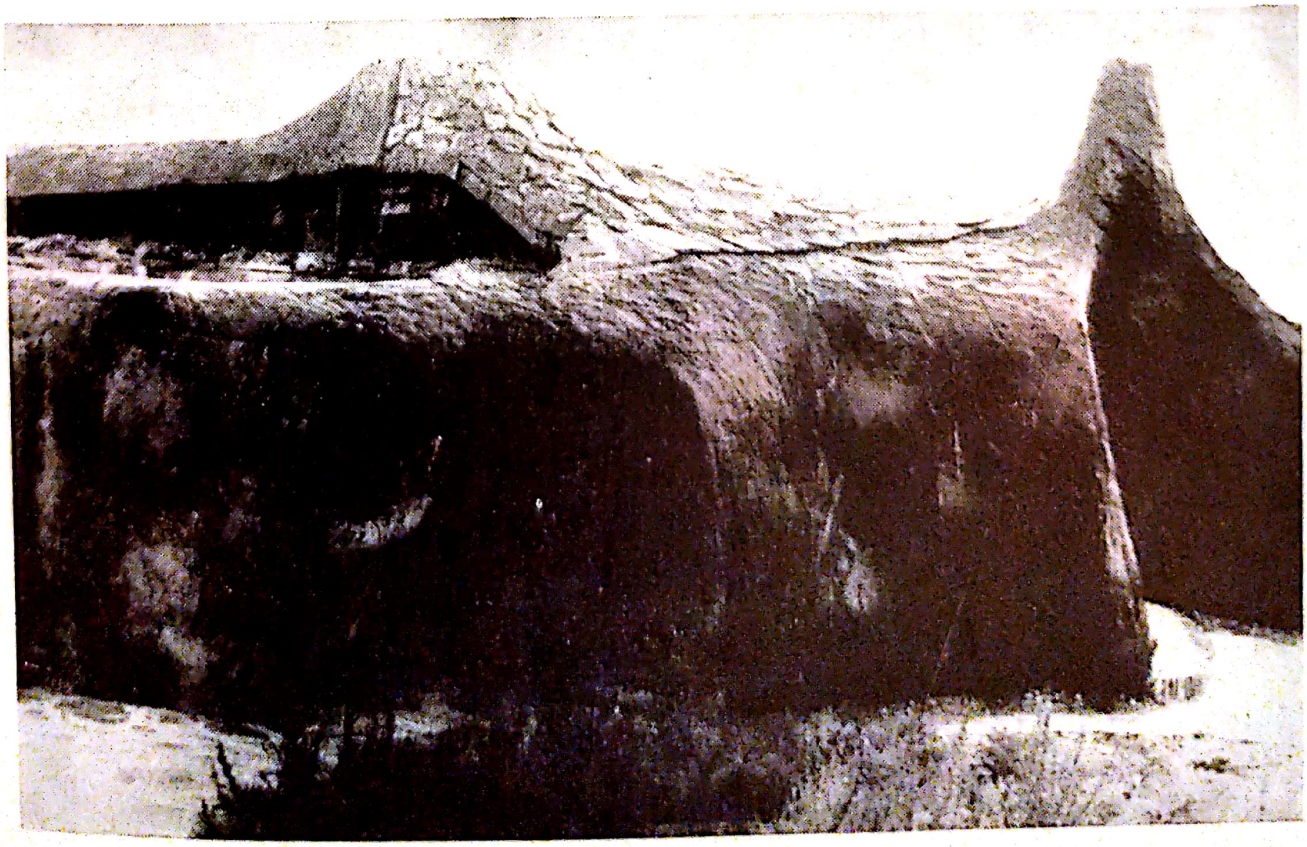
Arh. G. Ponti, *Turnul Pirelli*, 1958, Milano.

Scanned with OKEN Scanner

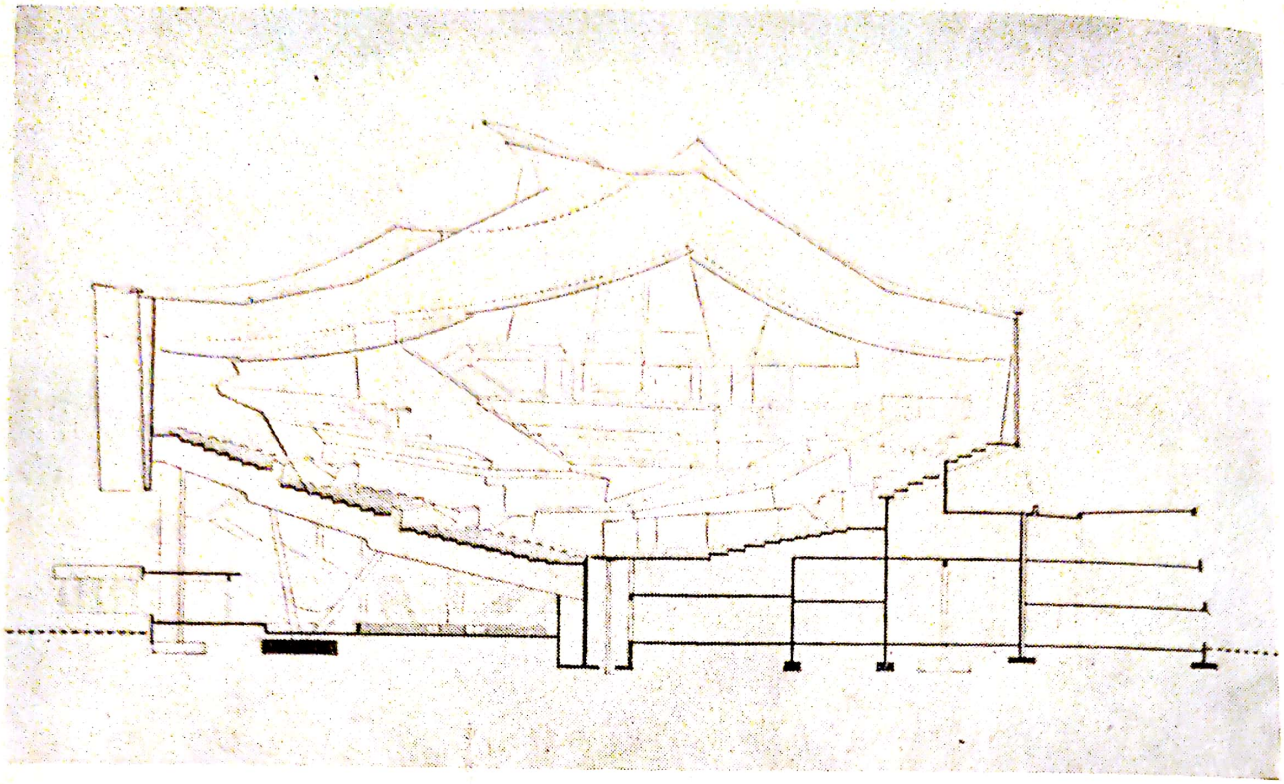
Arh. L. Mies van der Rohe, *Imobil cu apartamente*, 1960, Newark, New Jersey, S.U.A.



Arh. J. Couëlle, *Casă-sculptură*, 1963, Castellaras, Franța.

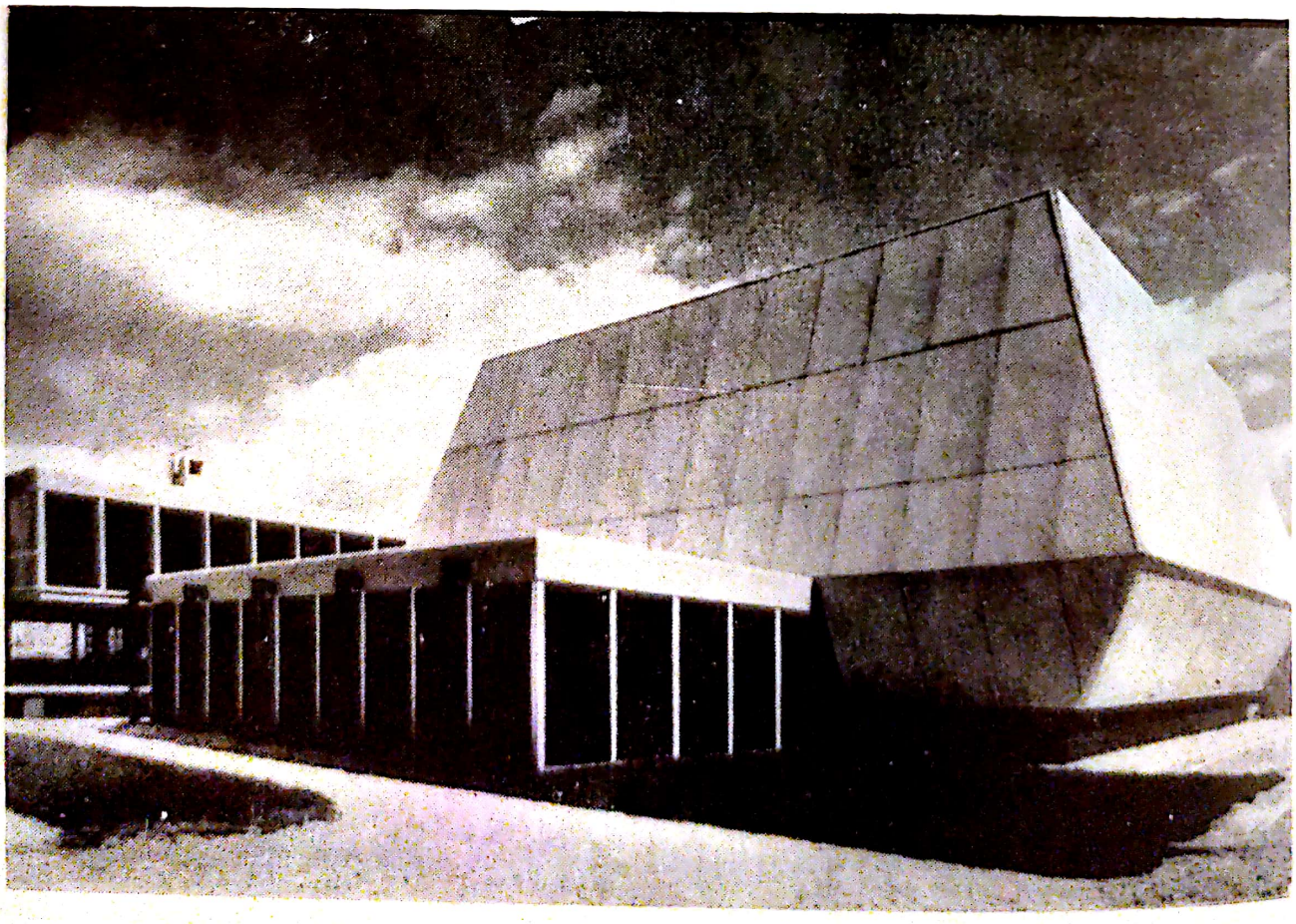


Scanned with OKEN Scanner

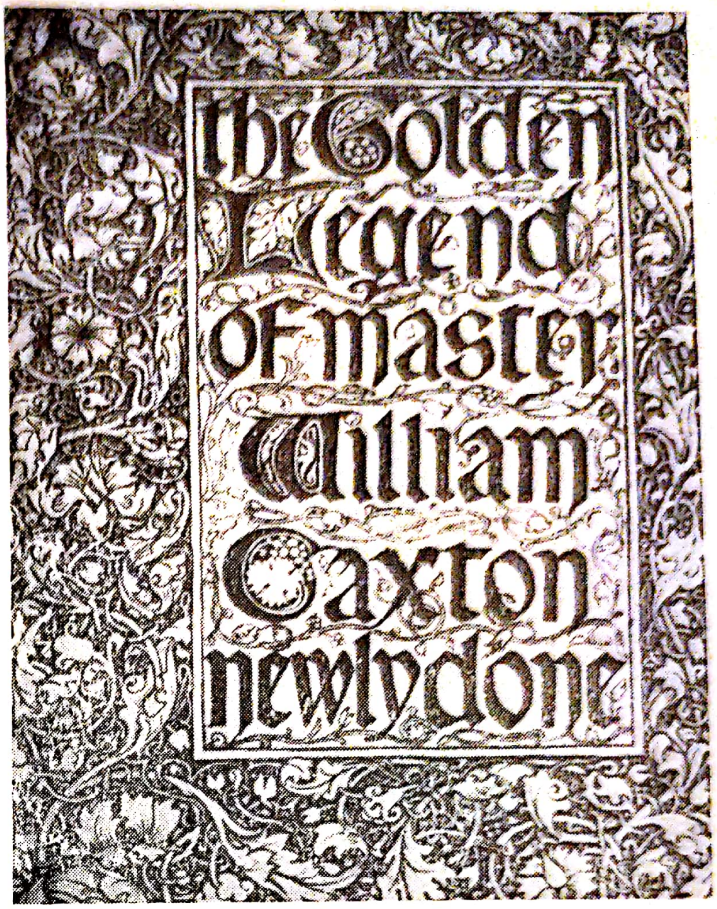


Arh. H. Scharoun, *Teatrul filarmonic* (secție), 1963, Berlin Vest.

Arh. G. Patrix și C. Parent, *Casa de cultură a tineretului*, 1965, Troyes.



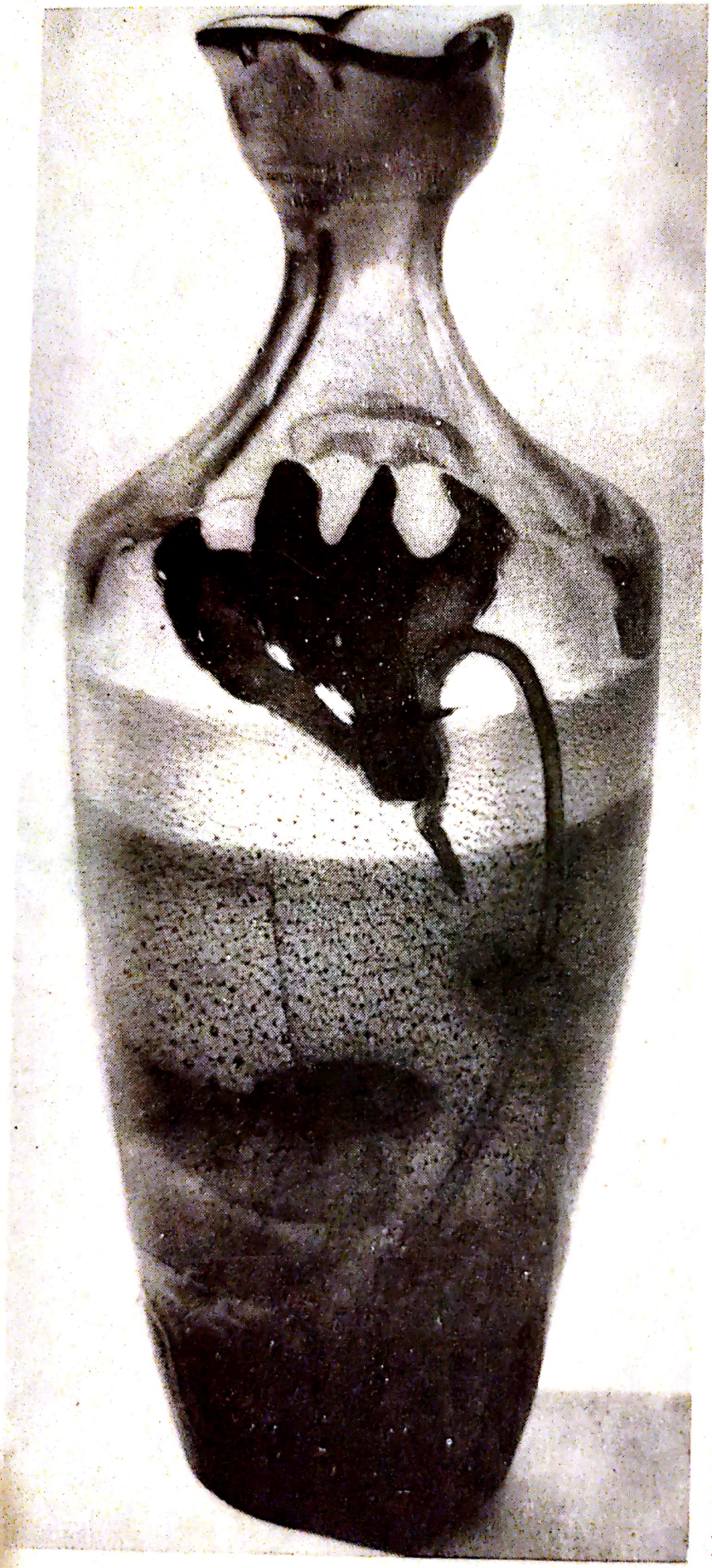
Scanned with OKEN Scanner



W. Morris, *Coperta interioară* a volumului „Legenda de aur" de W. Caxton, 1892, Kelmscott Press, Londra.

M. Vrubel, *Dansul Tamarei*, acuarelă, 1890, Muzeul rus, Leningrad.

Scanned with OKEN Scanner



E. Gallé, *Vas*, st[illegible] policromă, translucid, c. 1893, col. Dr. W. Rotzler, Zürich.

Scanned with OKEN Scanner

M. Klinger, *Beethoven*, marmori diferite, onix, mozaic de agată, jad, opal, aur, 1899—1902, Museum für bildende Künste, Leipzig.

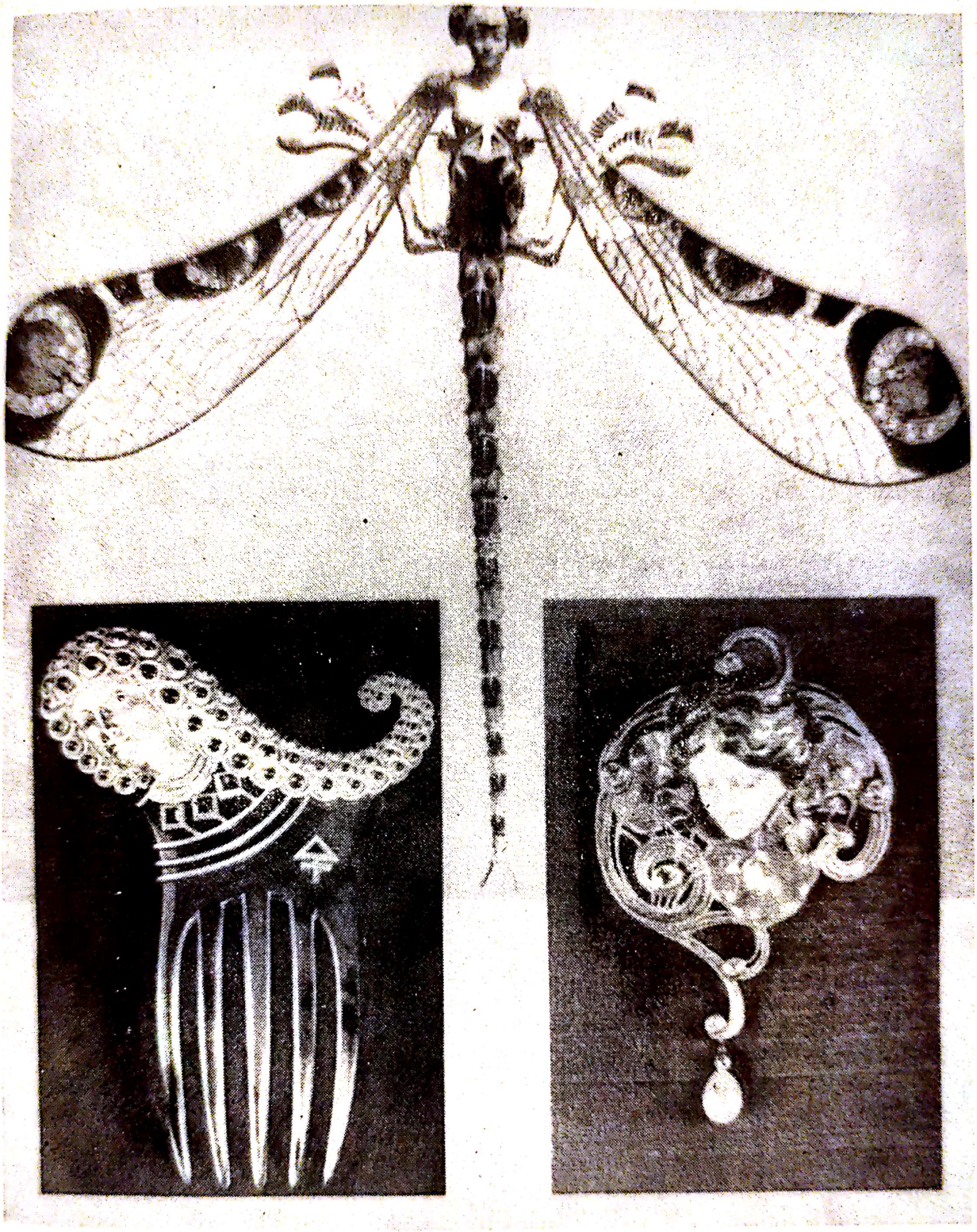
N. Roerich și S. Maliutin, *Salonul vilei prințesei Tenișeva*, c. 1900, Talașkino.

Scanned with OKEN Scanner

L. C. Tiffany, *Lampă* de bronz, cu abajur din vitraliu de „Favrile Glass", c. 1900.

Margaret Macdonald și Arh. Ch. R. Mackintosh, *Maternitate*, interior de dulap în „gesso" (amestec de var cu stuc), 1902.

Scanned with OKEN Scanner



(în centru) R. Lalique, *Broșă* de aur, smalț și chrisopras, 1898, col. M. Gulbenkian, Oeiras, Portugalia.

(stînga) Fouquet și Veser, *Pieptene*, baga și ametiste, c. 1900, Muzeul de arte aplicate, Hamburg.

(dreapta) Beaudoin, *Broșe*, aur, smalț, perle și briliante, c. 1900, Muzeul de bijuterii, Pforzheim.

Scanned with OKEN Scanner

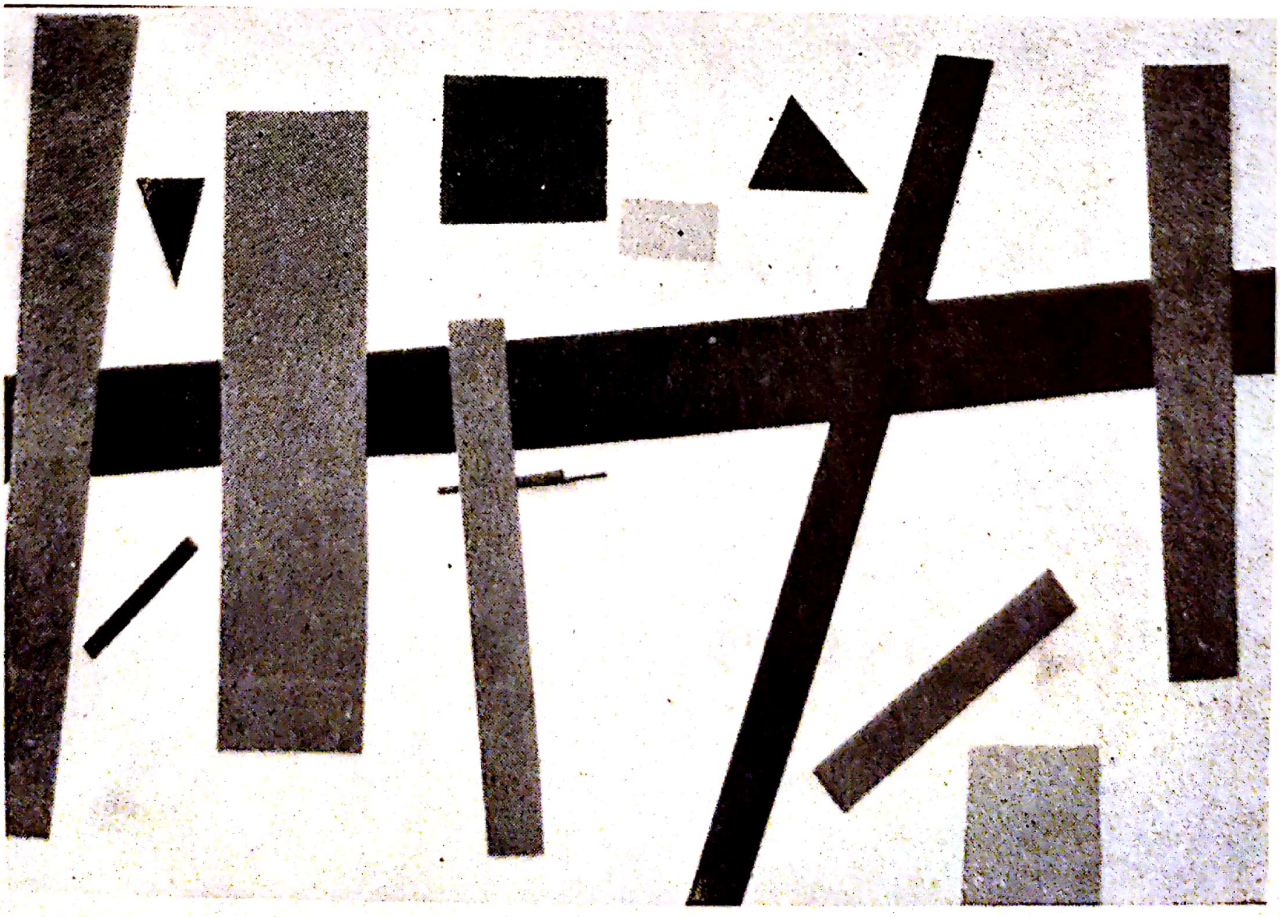
P. Picasso, *Domnişoarele din Avignon*, ulei, 1906—1907 (fragment), Muzeul de artă modernă, New York.

L. Bakst, *Costum pentru baletul „Pasărea de foc"*, de I. Stravinski, (albastru cobalt), Baletele ruse, 1910, Paris.

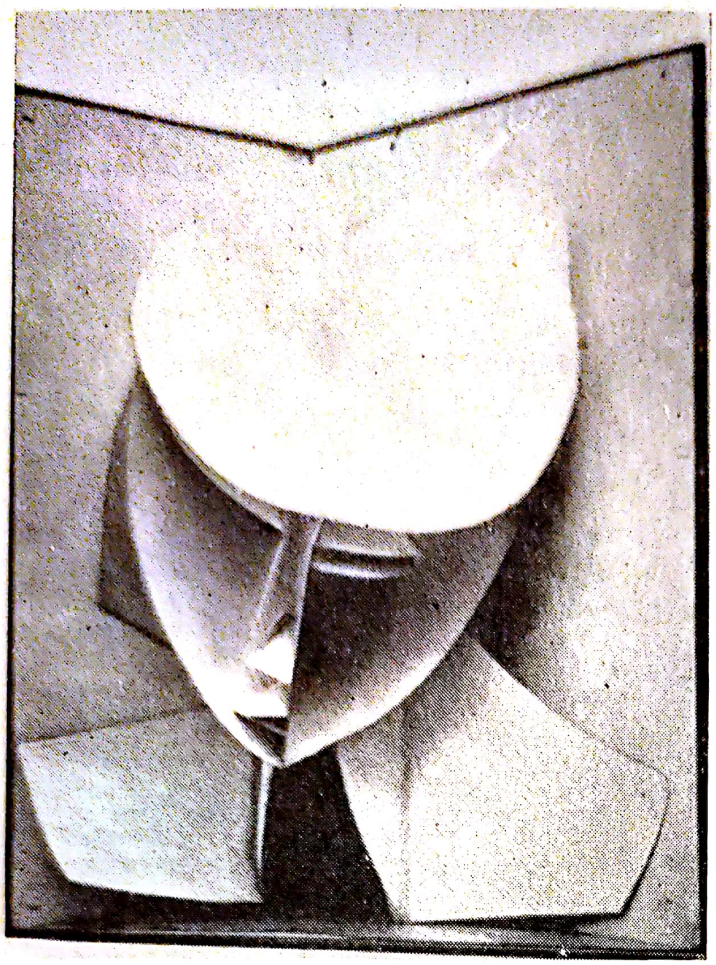
Scanned with OKEN Scanner

U. Boccioni, *Formă unică în continuitate spațială*, bronz, 1913, Galeria de artă modernă, Milano.

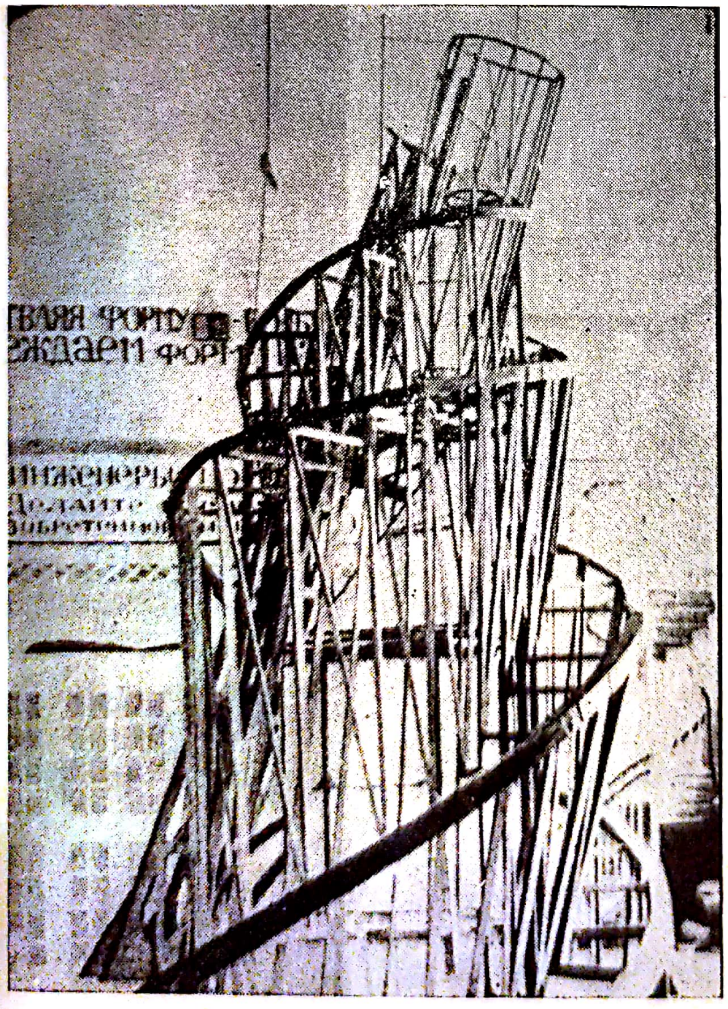
K. Malevici, *Compoziție suprematistă*, ulei, 1914—1915, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Scanned with OKEN Scanner



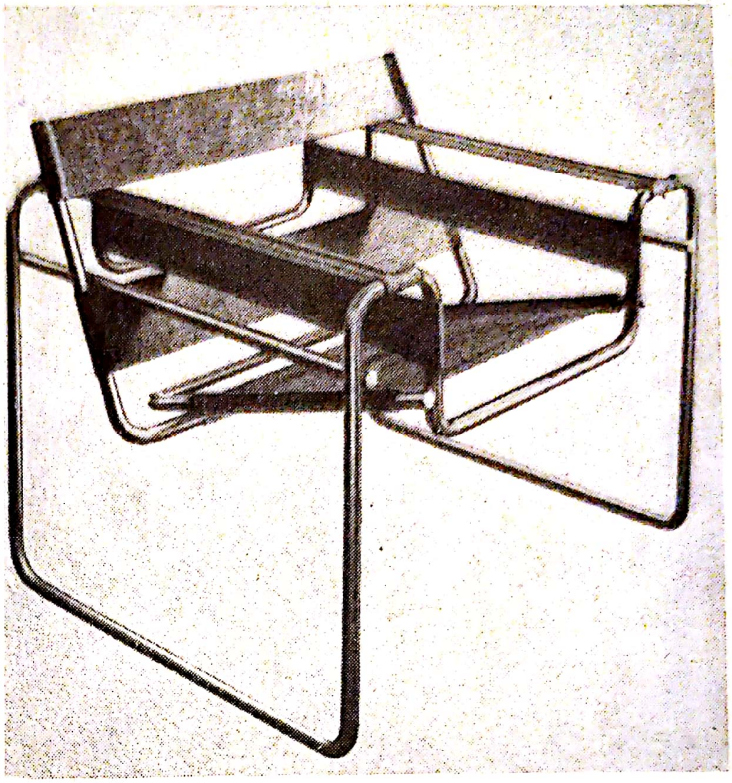
N. Gabo, *Cap de femeie*, celuloid și metal, 1916, Muzeul de artă modernă, New York.

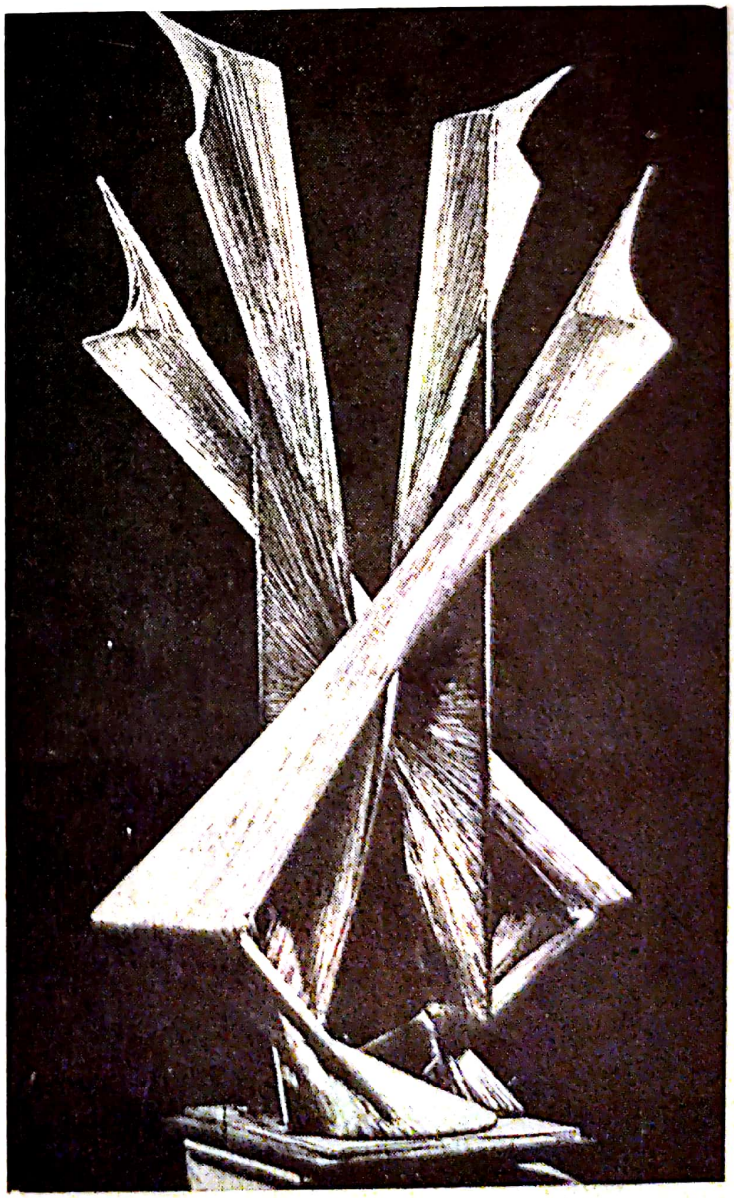


V. Tatlin, *Monumentul Internaționalei a III-a*, fier și sticlă, 1919–1920 (machetă), Muzeul rus, Leningrad.

Scanned with OKEN Scanner

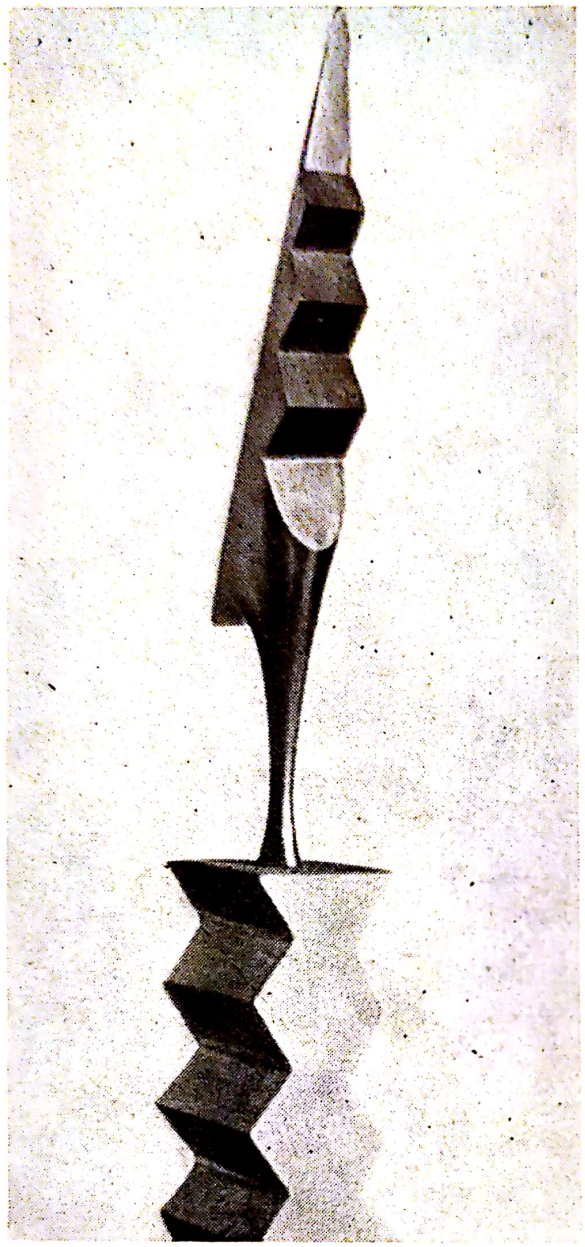
Arh. M. Breuer, *Scaun*, țevi metalice și piele, 1924, Bauhaus, Weimar.





A. Pevsner, *Coloana păcii*, bronz oxidat, 1954, Uzinele General Motors, Detroit.

Scanned with OKEN Scanner



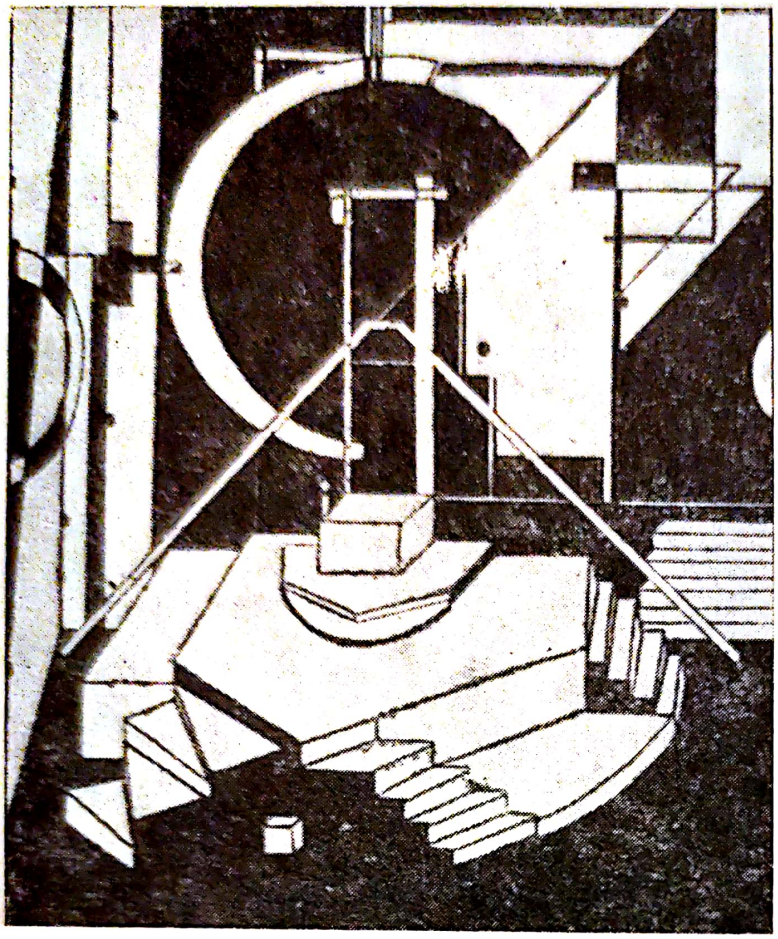
C. Brâncuşi, *Cocoş salutînd soarele*, bronz lustruit, 1941, Muzeul naţional de artă modernă, Paris.

H. Moore, *Figură culcată*, lemn de ulm, 1945—1946, Academia de arte, Michigan.

Scanned with OKEN Scanner

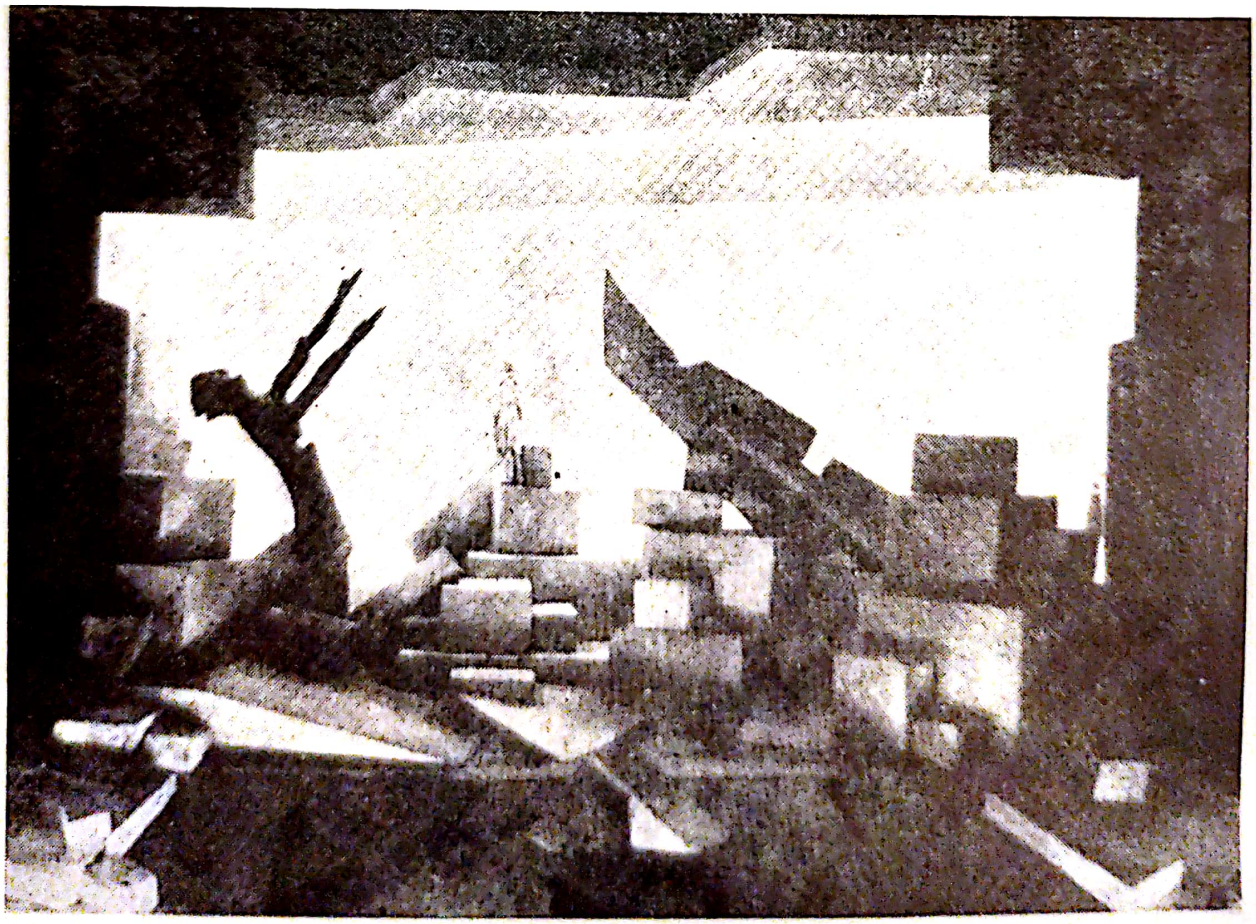
Magdalena Abakanowicz, *Mediu ambiental în arhitectură*, tapiserie haute lisse, 1972, Spitalul din Huddingen, Suedia.

Scanned with OKEN Scanner

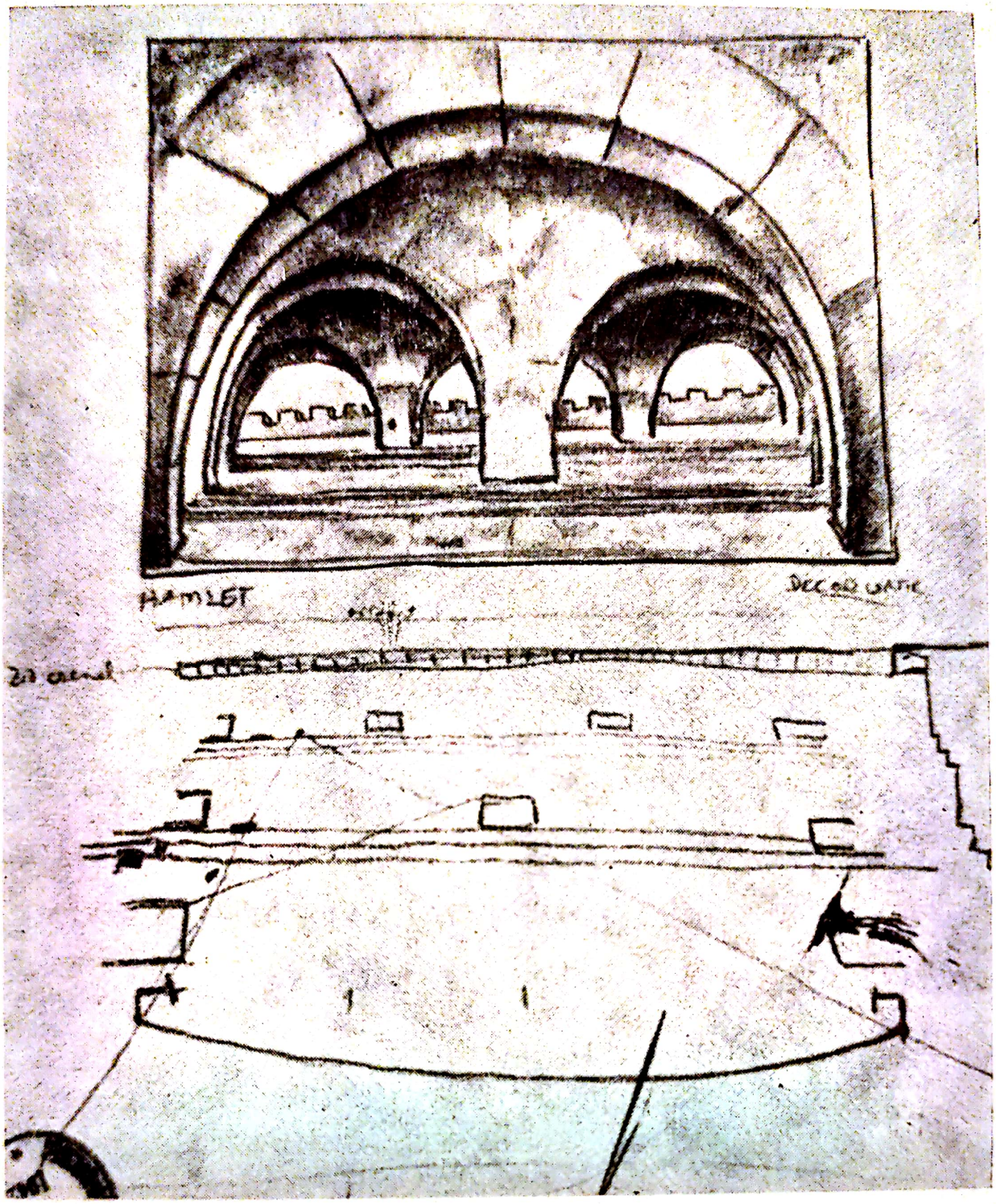


M. H. Maxy, schiță de decor pentru *Saul* de A. Gide, 1925 — 1926.

V. Feodorov, decor pentru *Meșterul Manole* de L. Blaga, 1927 — 1928, col. Muzeului Teatrului Național, București.

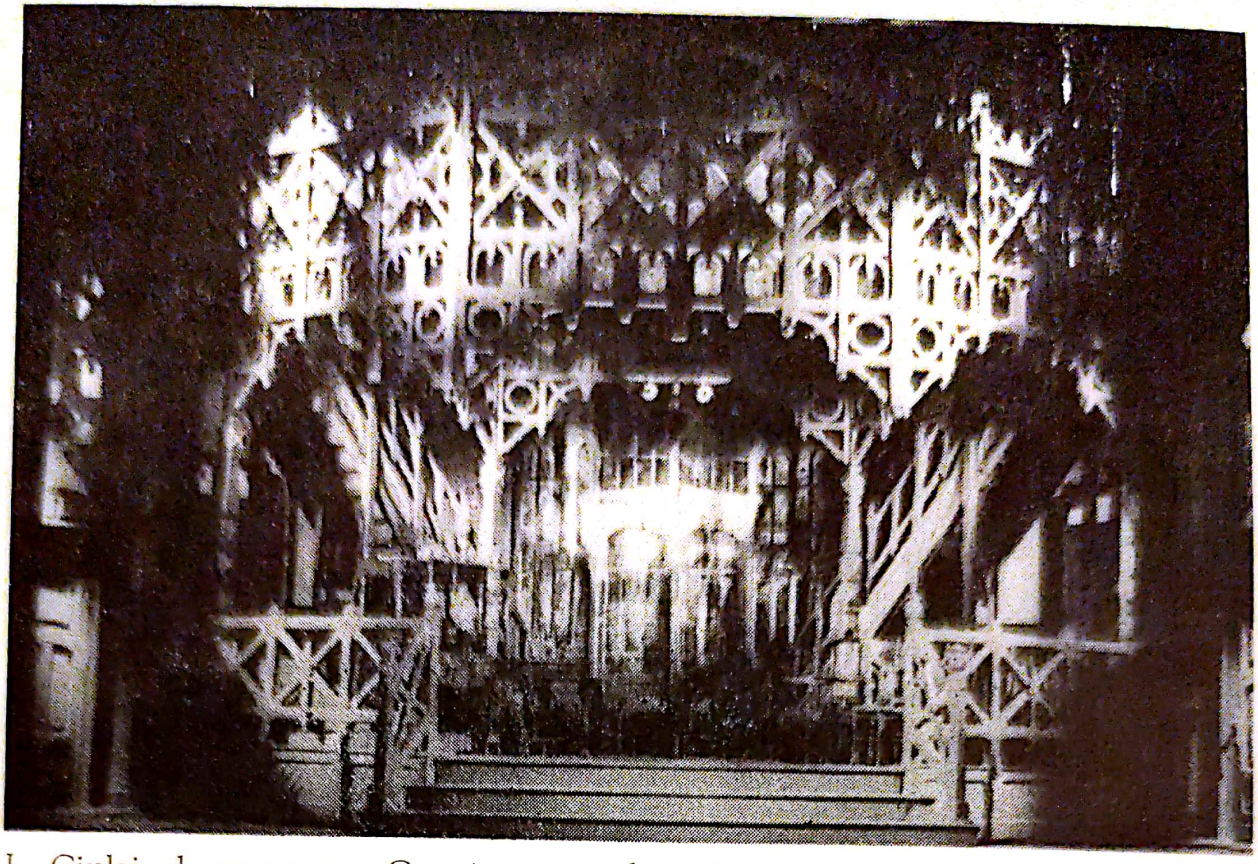


Scanned with OKEN Scanner



V. I. Popa, schiță de decor pentru *Hamlet* de Shakespeare, col. Muzeului Teatrului Național, București.

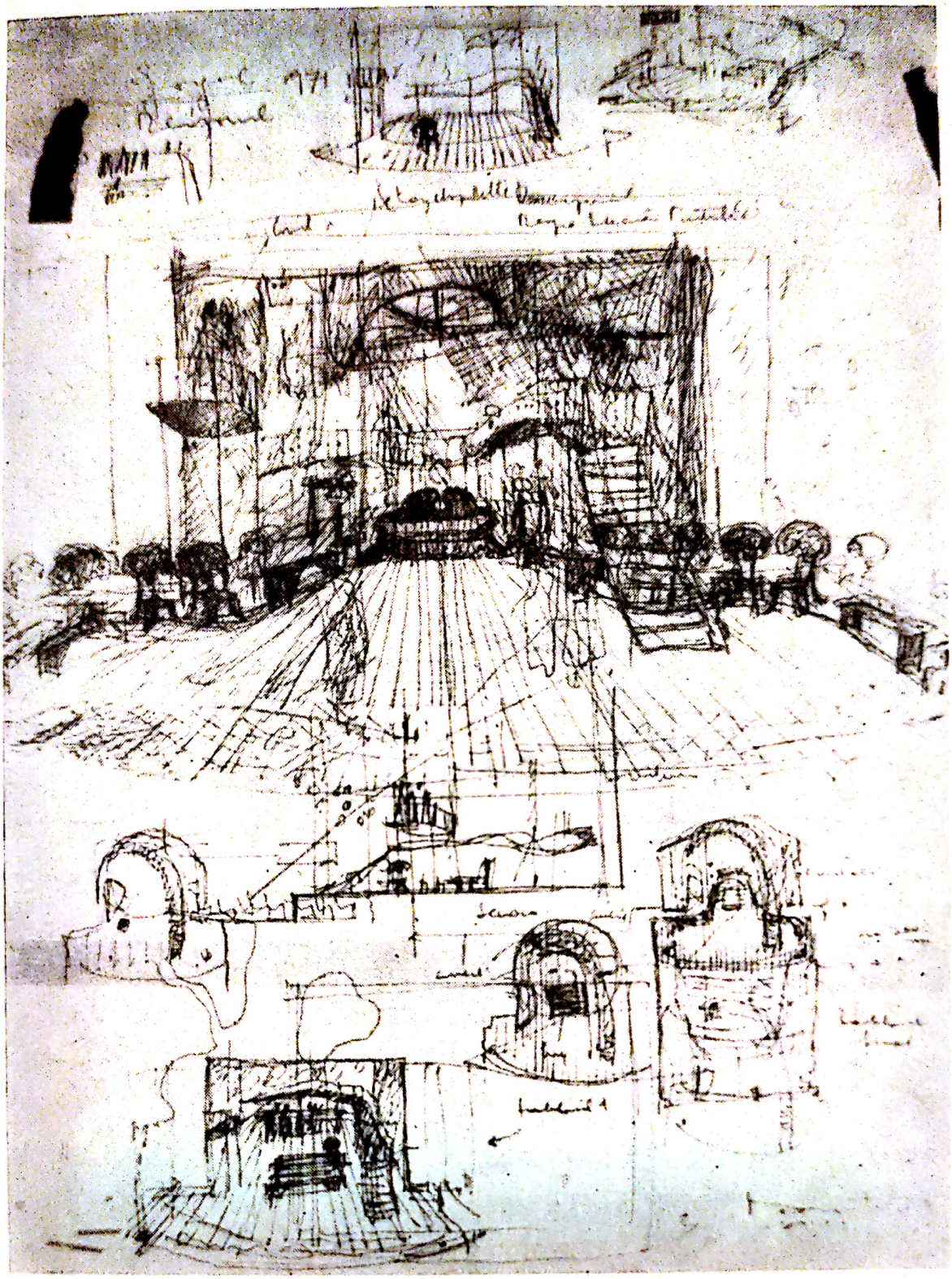
Scanned with OKEN Scanner



L. Ciulei, decor pentru O *scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, 1975, col. Teatrului Lucia Sturza Bulandra, București.

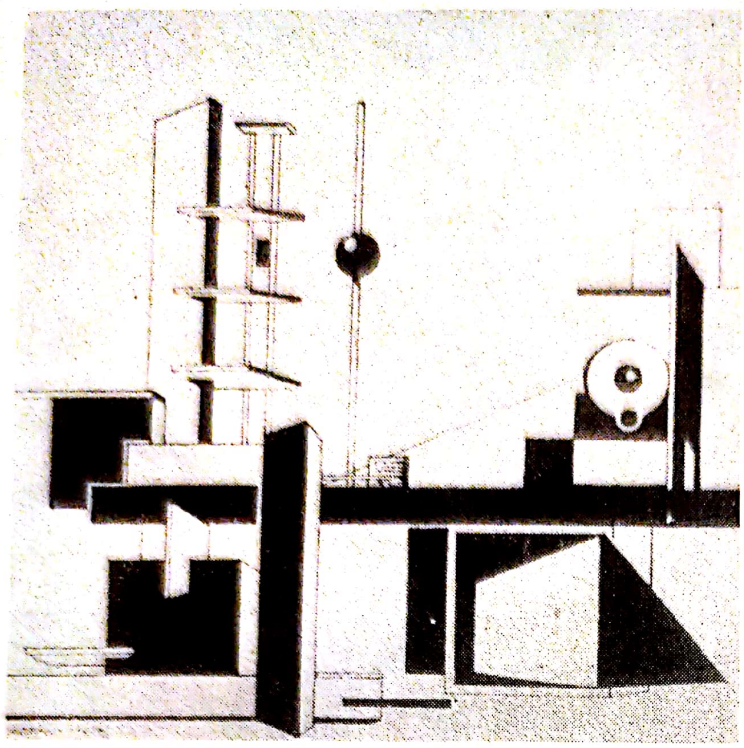
Elena Pătrășcanu-Veakis, decoruri și costume pentru *Scorpia* de Shakespeare, 1976, col. artistei.

Scanned with OKEN Scanner

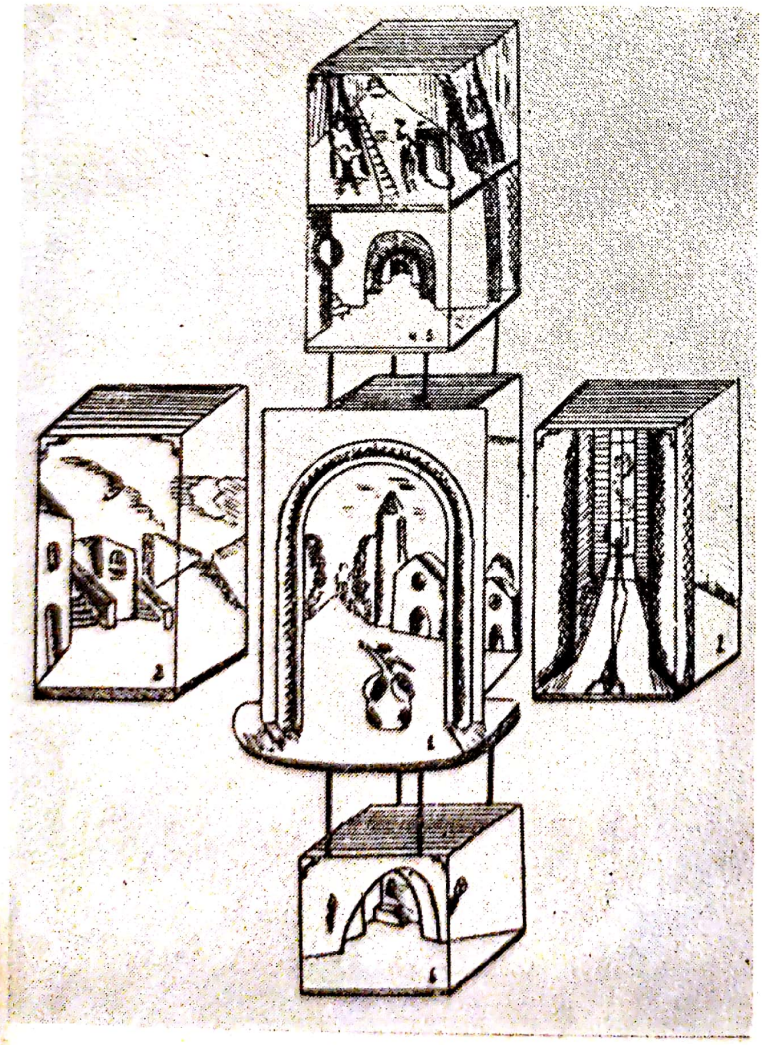


P. Bortnovschi, schiță de decoruri pentru *Revizorul* de Gogol, 1975, col. artistului.

Scanned with OKEN Scanner

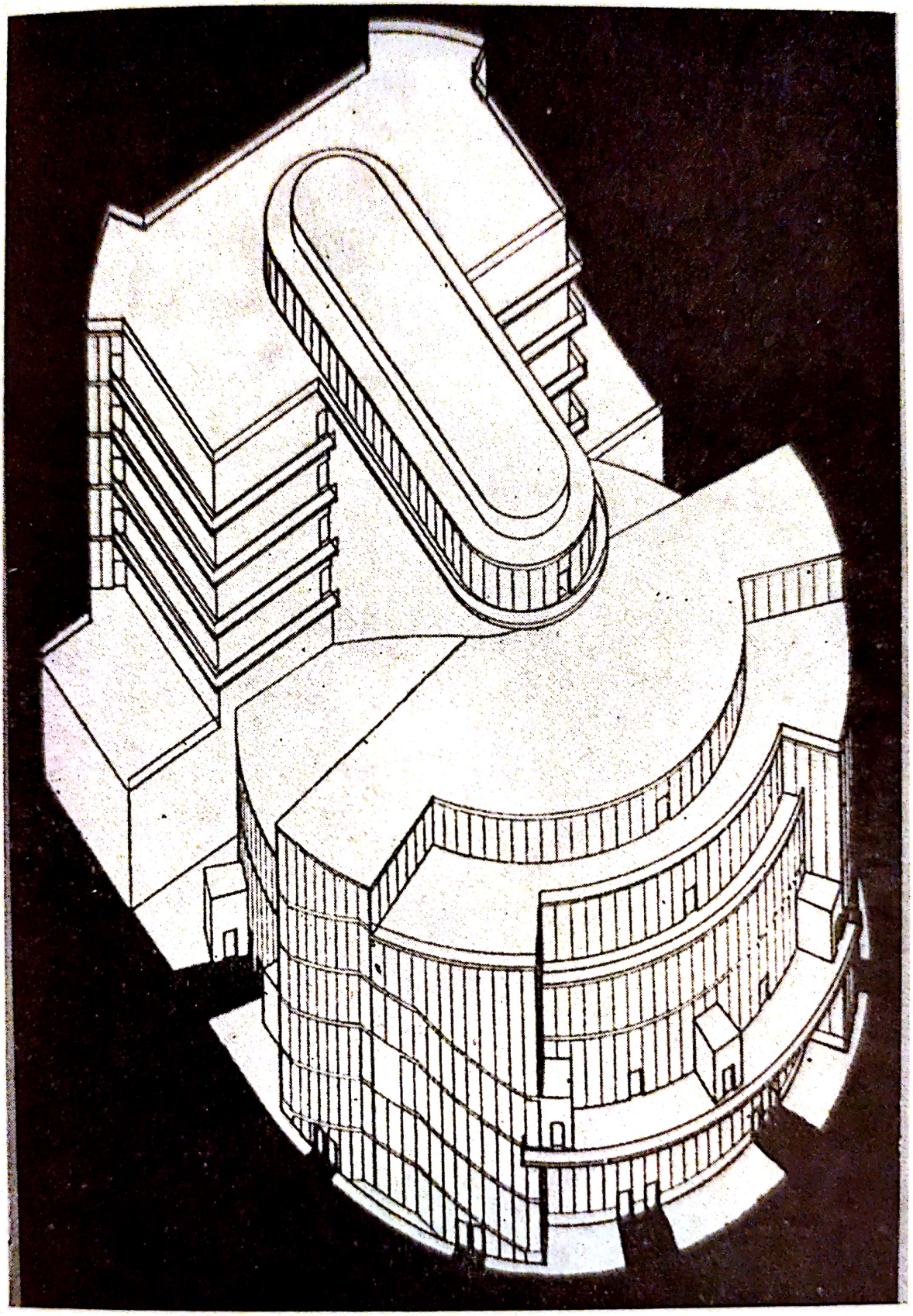


E. Prampolini, proiect pentru *Un spațiu scenic polidimensional*, Teatrul magnetic, 1924, Roma.



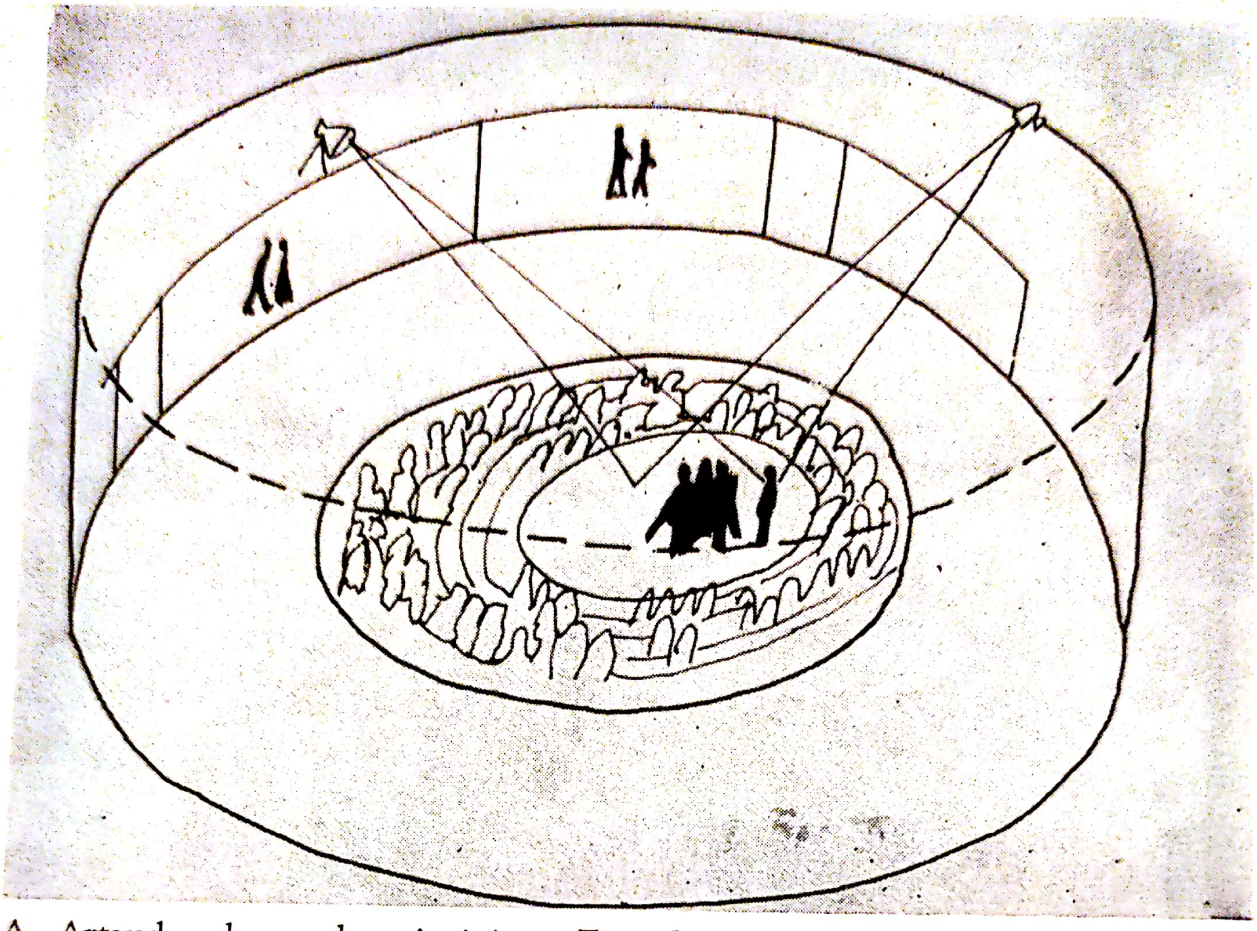
A. G. Bragaglia, maq[illegible]eta *Scenelor multiple*, 1924.

Scanned with OKEN Scanner



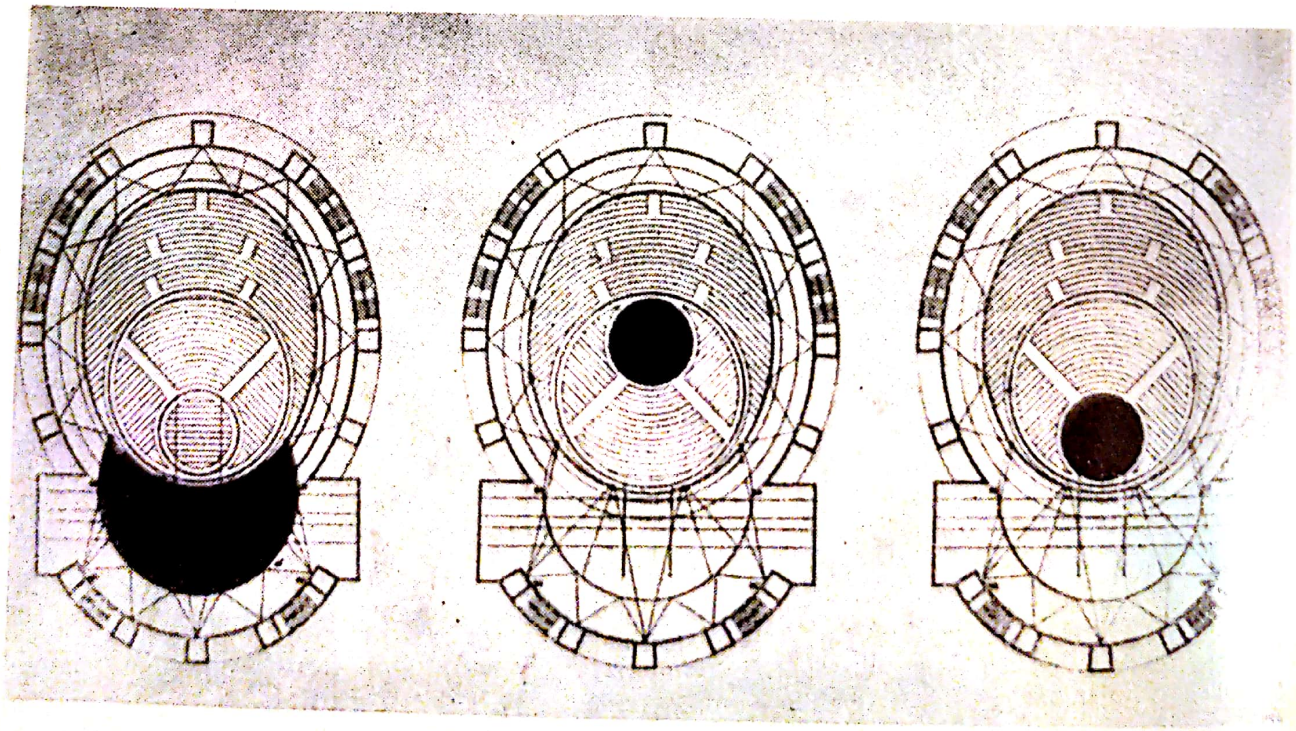
Arh. W. Gropius, proiect: *Teatrul total pentru Piscator*, 1927, perspectivă, Bauhaus, Dessau.

Scanned with OKEN Scanner

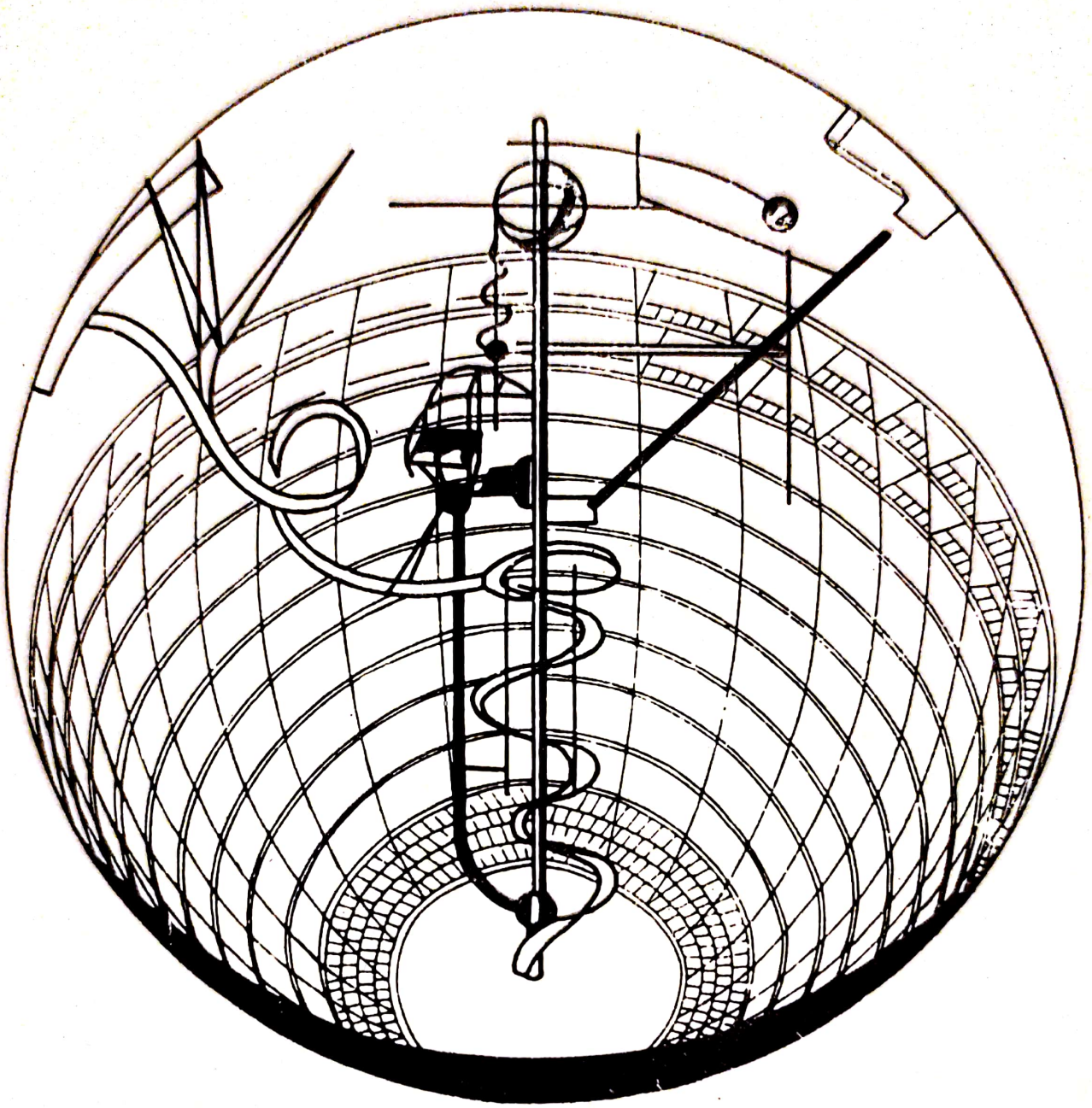


A. Artaud, schema de principiu a *Teatrului inelar* cu scena centrală și fotoliile mobile.

Arh. W. Gropius, proiect: *Teatrul total pentru Piscator*, 1927, planuri, Bauhaus, Dessau.

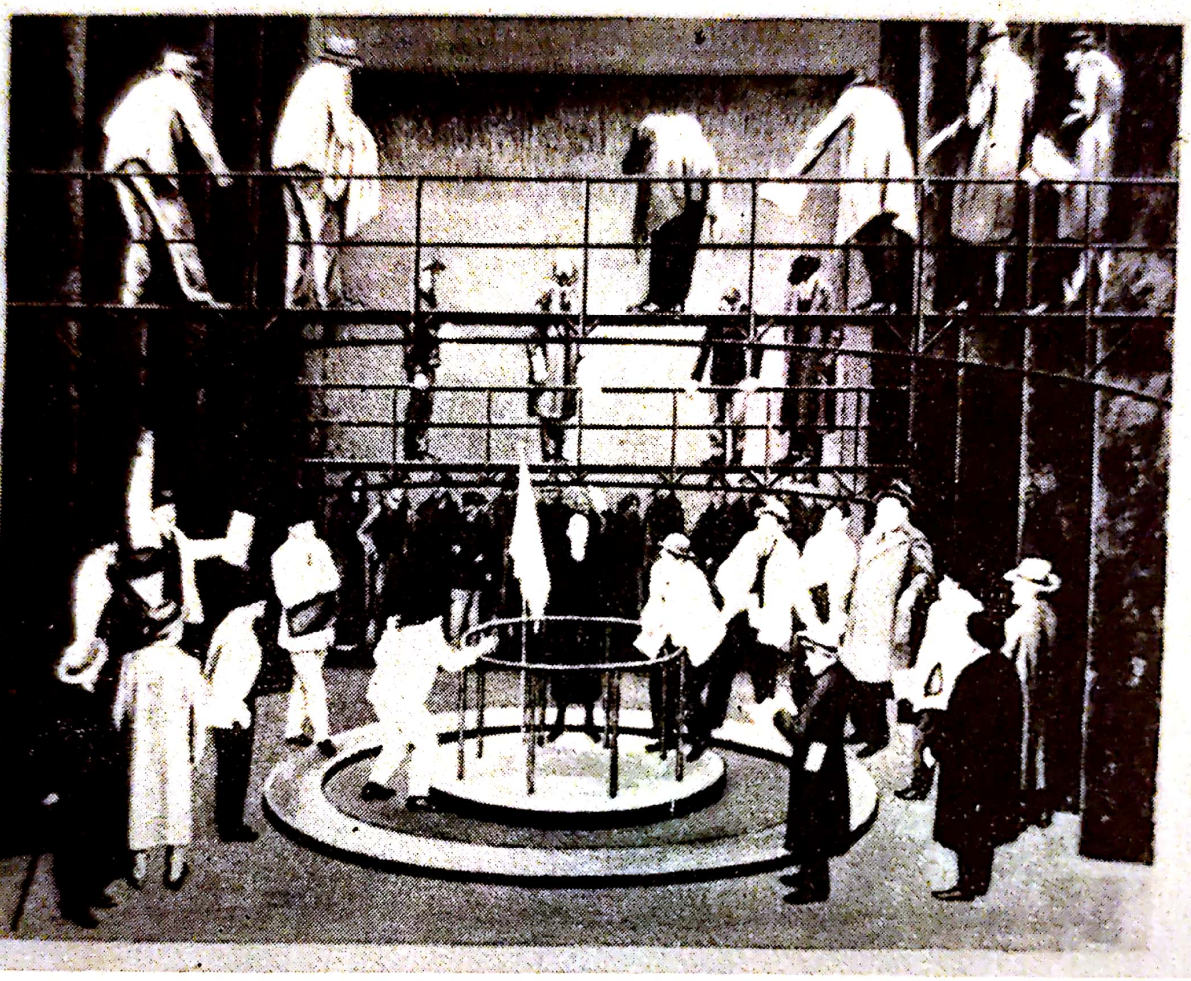


Scanned with OKEN Scanner



A. Weininger, proiect pentru *Teatrul sferic*, 1924, Bauhaus, Weimar.

Scanned with OKEN Scanner



K. von Appen, decor la *Sfinta Ioana a abatoarelor* de Brecht, 1968.

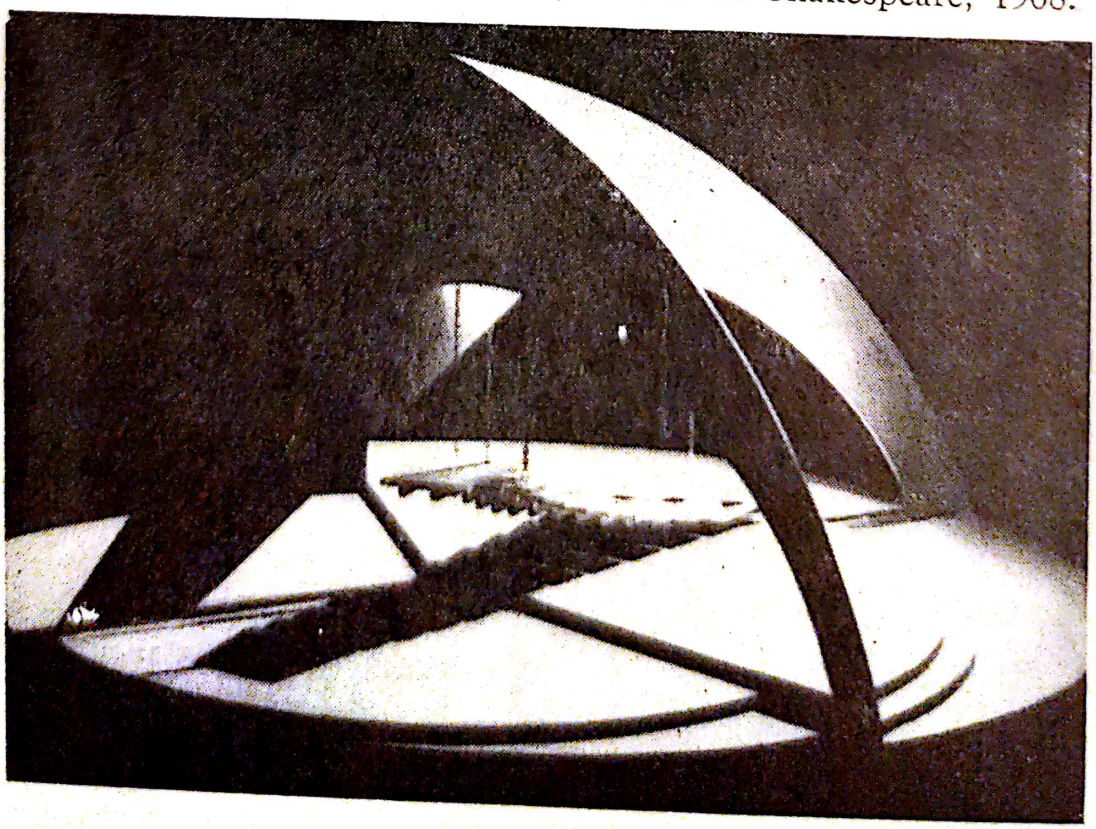
Scanned with OKEN Scanner

U. Bertacca și Elena Nannini, scenografie pentru *Orlando furioso* de Ariosto-Sanguineti, 1970.

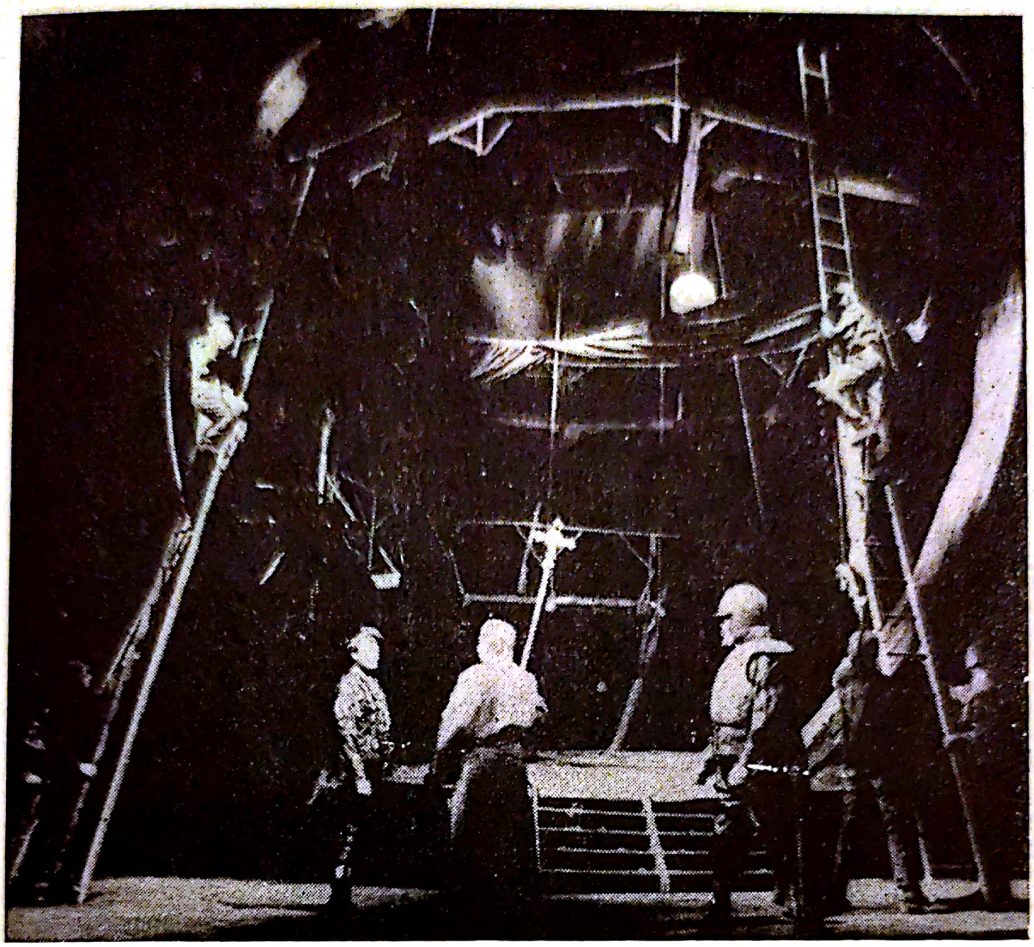
Scanned with OKEN Scanner

U. Bertacca și Elena Nannini, scenografie pentru *Orlando furioso* de Ariosto-Sanguineti, 1970.

K. Shimizu, decor pentru *Romeo și Julieta* de Shakespeare, 1968.

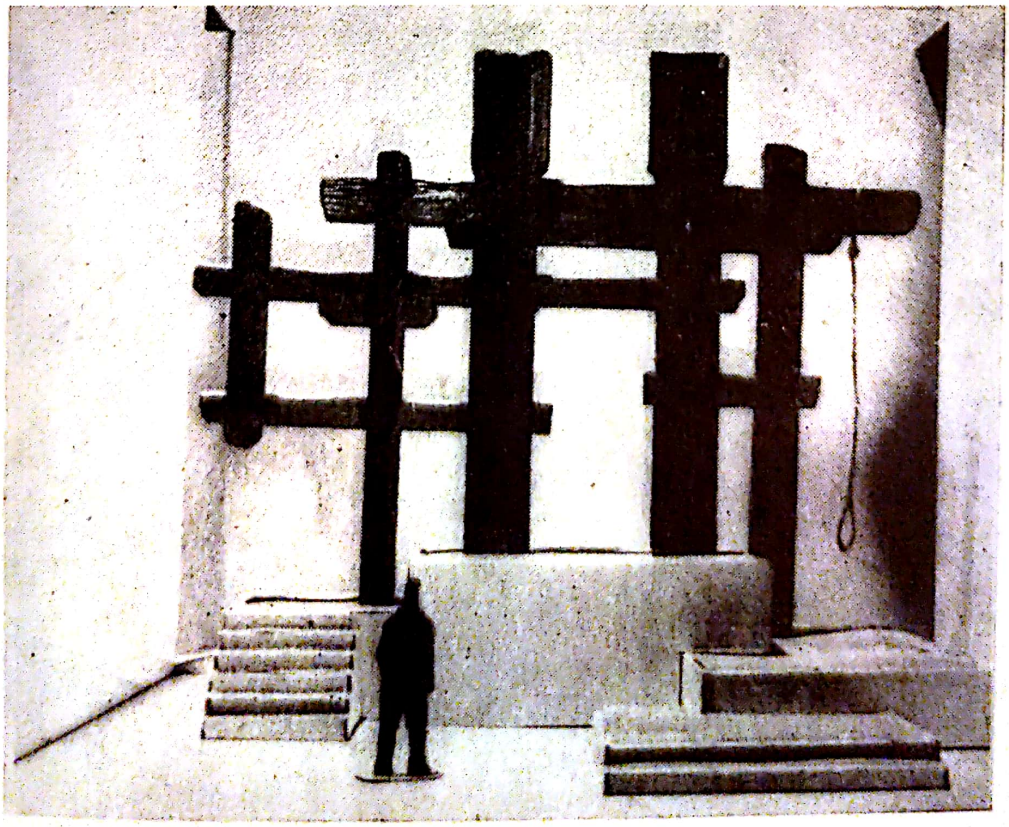


Scanned with OKEN Scanner



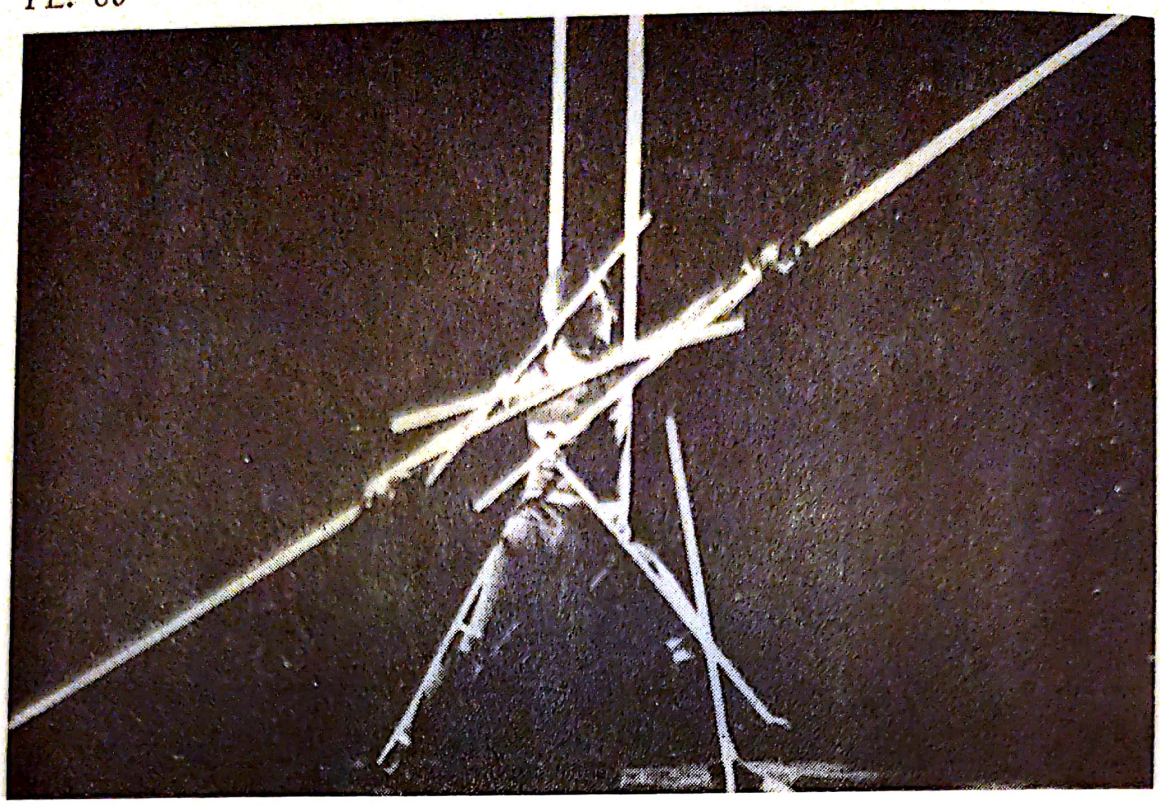
J. Svoboda, decor pentru *Anabaptiștii* de Fr. Dürrenmatt, 1968.

A. Oechslin, decor la *Cercul de cretă caucazian* de Brecht, 1971.



Scanned with OKEN Scanner

PL. 60



O. Schlemmer, scenografie și costume pentru *Dansul bețelor*, 1927, Bauhaus, Dessau.

H. U. Schmückle, decor pentru *Instrucția* de P. Weiss, 1965.

Scanned with OKEN Scanner